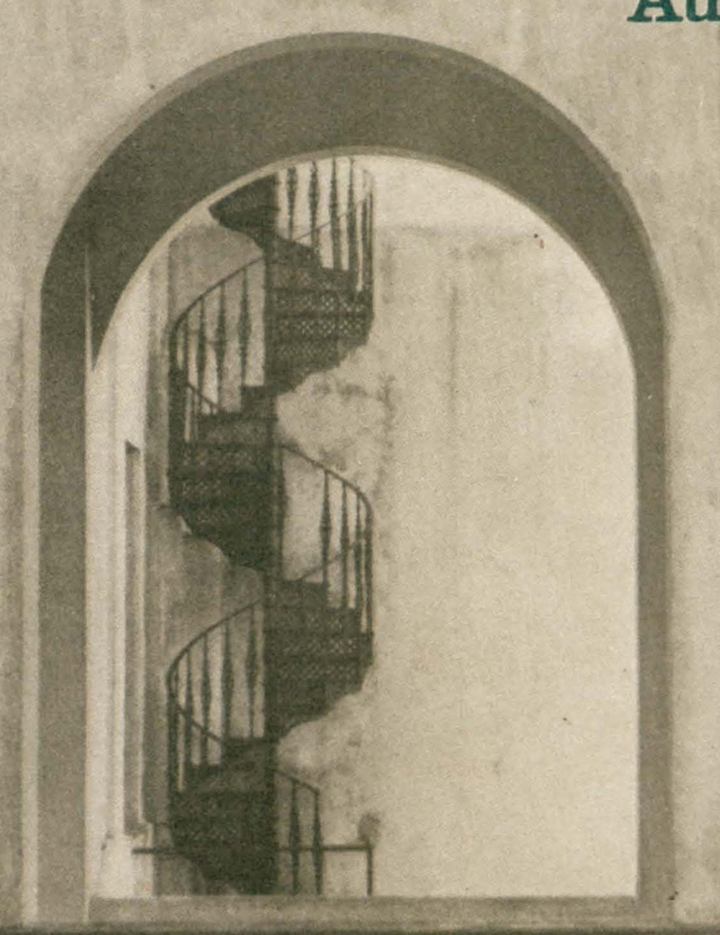
IDEAS Y FORMAS EN LA ARQUITECTURA NACIONAL

Aurelio Lucchini



nuestra tierra 6

nuestra tierra 6

EDITORES:
DANIEL ALJANATI
MARIO BENEDETTO
HORACIO DE MARSILIO

ASESOR GENERAL:
Dr. RODOLFO V. TALICE

ASESOR EN CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS:
Prof. DANIEL VIDART

ASESOR EN CIENCIAS BIOLÓGICAS:
Dr. RODOLFO V. TALICE

ASESOR EN CIENCIAS ECONÓMICAS:
Dr. JOSE CLAUDIO WILLIMAN h.

ASESOR EN CIENCIAS GEOGRÁFICAS:
Prof. GERMAN WETTSTEIN

ASESOR EN CIENCIAS SOCIALES Y POLÍTICAS:
Prof. MARIO SAMBARINO

SECRETARIO DE REDACCIÓN:
JULIO ROSSIELLO

SECRETARIO GRÁFICO:
HORACIO AÑON

DEPARTAMENTO DE FOTOGRAFÍA:
AMILCAR M. PERSICHETTI

IDEAS Y FORMAS EN LA ARQUITECTURA NACIONAL

Aurelio Lucchini

CONSIDERACIONES GENERALES 3
MODALIDADES NEOCLASICISTAS 6
1. Ideas y formas introducidas por personal técnico educado en España 6
Ingenieros militares 8
Tomás y José Toribio 13
2. Ideas y formas introducidas por personal técnico educado en Francia 17
Carlos Zucchi 23
3. Ideas y formas introducidas por personal técnico educado en Italia 26
Bernardo y Francisco Poncini 29
MODALIDADES ECLECTICISTAS 41
1. Ideas y formas introducidas por personal técnico educado en Francia 41
Víctor Rabu 45
Ignacio Pedrálbez 52
Julián Masquelez 52
2. Ideas y formas introducidas por personal técnico educado en Italia 54
Juan Alberto Capurro 63
Luis Andreoni 64
CONCLUSIONES 66
Bibliografía 68



AURELIO LUCCHINI se graduó en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República en 1935 y fue egresado del curso de perfeccionamiento de Gran Composición para post-graduados, dirigido por José P. Carré en la misma Facultad, en 1936. Al año siguiente obtuvo el Gran Premio de la Facultad de Arquitectura y en usufructo de la beca que esta competencia bianual suponía viajó por varios países de Europa. Inició su formación docente —concluida en 1939— como Asistente Honorario a la cátedra de Historia de la Arquitectura del profesor Juan Giuria.
En 1952 fue designado Profesor Adjunto-Subdirector del Instituto de Arqueología Americana y tres años después Profesor-Director del mismo Instituto, transformado, desde 1948, en Instituto de Historia de la Arquitectura.
Es actualmente Profesor de Historia de la Arquitectura y Director del Instituto de Historia de la Arquitectura.
En ejercicio de su actividad docente dictó cursos relacionados con historia de la arquitectura antigua, medieval, moderna y contemporánea; orientó la labor del Instituto aplicándola al estudio de los problemas históricos de la arquitectura nacional y cuando se incorporaron estos conocimientos al plan de estudios para formar arquitectos se hizo cargo del curso correspondiente.
Integró el Consejo Directivo de la Facultad de Arquitectura (1945-1949, 1951-1952 y 1953-1961), fue Decano de la misma institución entre 1953 y 1961 y formó parte del Cuerpo Directivo Provisorio de la Facultad de Humanidades y Ciencias (1949-1951). Fue componente del Consejo Directivo Central de la Universidad (1944-1948, 1951-1961 y 1963-1965), Vice Rector de la misma (1959-1961 y 1963-1965) y Presidente de la Asamblea General del Claustro Universitario en el período 1961-1963.

CONSIDERACIONES GENERALES.

El tema que se desarrollará tiene por objeto evidenciar los principales sistemas de ideas y de formas arquitectónicas que se registraron, en el ámbito de lo que hoy es la República Oriental del Uruguay, en el lapso que comprende la segunda mitad del siglo XVIII y todo el siglo XIX.

Dado que la arquitectura es un arte que se manifiesta por medio de formas, es natural la tendencia, de recibo común, a considerar su historia como una exclusiva sucesión en el tiempo de formas sistematizadas en estilos, es decir, propias de un determinado período. Esta tendencia se halla reforzada por la convicción, también extendida, acerca de la actividad creadora del arquitecto, según la cual ella sería un libre ejercicio de invención formal, todo lo más limitado por las calidades físicas de los materiales, los diseños que toman estos mismos materiales organizados en estructuras resistentes y los modos en que deben disponerse las partes del edificio, en este caso para adecuarlo a las funciones biológicas de quienes lo usen. Sin embargo, además de tales limitaciones materiales y funcionales, la actividad creadora del arquitecto encuentra otra, más importante aun y anterior a las ya mencionadas, que se ubica en el campo intelectual. Esa limitación está constituida por el conjunto de principios doctrinarios y proposiciones teóricas que conforman un verdadero sistema ideológico capaz de gobernar todo el quehacer del artista y que en consecuencia condiciona la elección de las formas.

Estos sistemas de ideas arquitectónicas se relacionan, por su esencia, con otros sistemas de ideas: los que organizan los demás aspectos de la actividad cultural del respectivo momento histórico.

En general los grandes arquitectos son no sólo creadores de formas originales, sino, antes que nada, creadores de ideas arquitectónicas originales. Lo antedicho no supone admitir que el problema arquitectónico sea sólo un problema de ideas y for-

mas. Ni tampoco que sólo los creadores de ideas hayan realizado grandes obras de arquitectura. Pero sí que el pleno dominio por el artista de los principios doctrinarios propios de un momento arquitectónico determina, en buena parte, la calidad de su obra, aunque el autor no haya contribuido a elaborarlos. En cambio el ejercicio del arte, inconsciente o mecánicamente realizado, con desconocimiento de sus fundamentos ideológicos, casi nunca imprime calidad a la obra así producida.

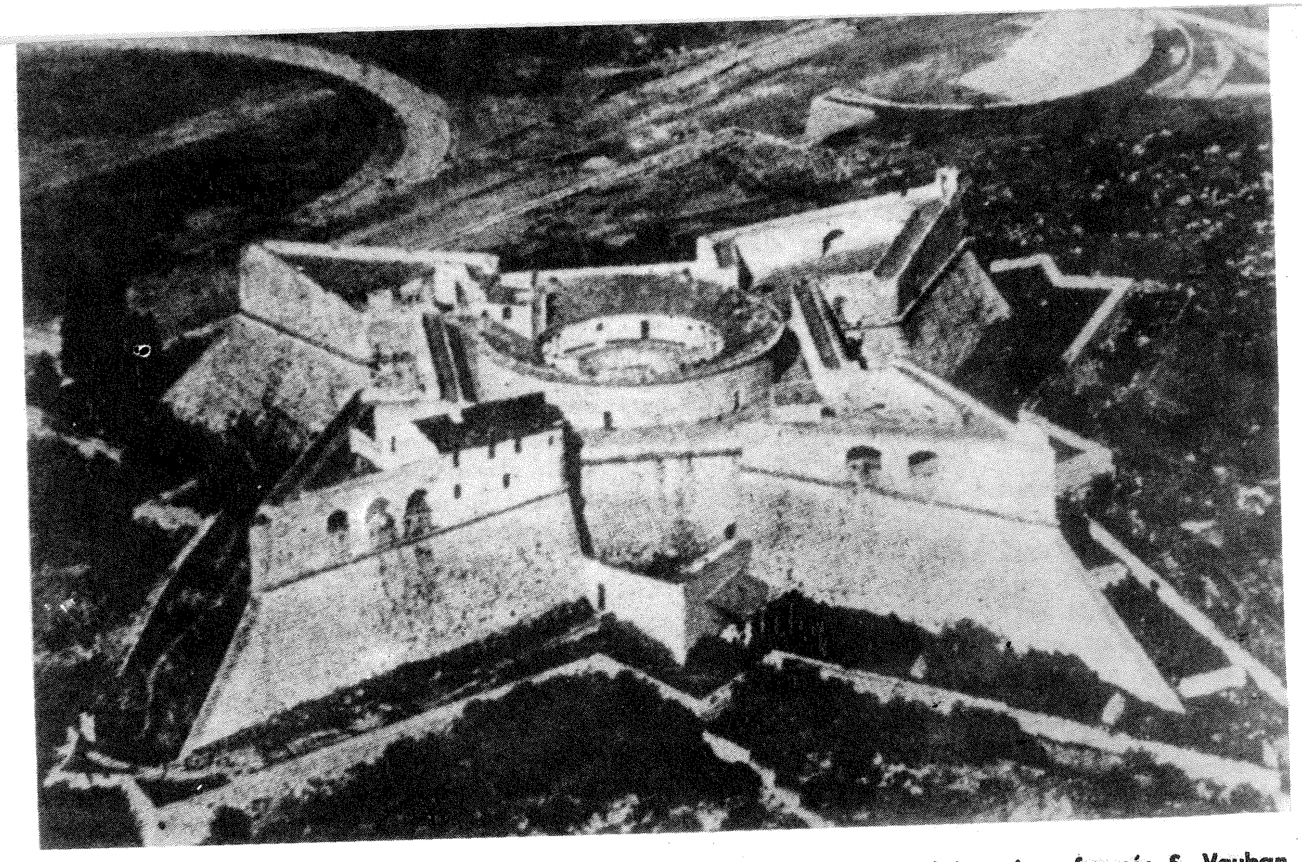
Por otra parte, al ser la actividad arquitectónica una práctica compleja —en este arte no se registran, como en otros, genios precoces—, resulta ineludible la tarea de preparar arquitectos. Y, naturalmente, esta formación ha de comprender no sólo los aspectos puramente prácticos, sino también el ideológico, esencial de su personalidad. Lo que implica subrayar la importancia que reviste la cuidadosa formación de quienes han de cumplir esta última tarea.

Necesidad de edificios, organización de centros para formar arquitectos, preparación de profesores encargados de los aspectos esenciales de aquella formación, elaboración de los sistemas de ideas que gobiernan la actividad del arquitecto, constituyen un conjunto de funciones íntimamente relacionadas entre sí. Y en países como el nuestro, desarrollados a partir de una inexistente cultura arquitectónica autóctona, el progreso, en este campo, se manifiesta por una creciente nacionalización de los aspectos integrantes de aquel conjunto.

Precisamente el presente estudio se halla centrado entre un momento en el cual todos los componentes de dicho complejo tienen origen extraño al territorio oriental, y otro momento en el que las necesidades responden a condiciones predominantemente locales, gran parte de sus arquitectos, aunque de formación extranjera, son uruguayos, y los centros en que éstos se formaron son sustituidos, al cerrarse el período, por otro instalado en el país y puesto en funcionamiento por el Estado uruguayo. Las consecuencias de este último hecho se proyectan hasta nuestros días: el siglo XX registra la completa nacionalización de los personales arquitectónicos —el técnico y el docente— y en él se concretan las condiciones necesarias para montar una actividad teórica doctrinaria fundada en premisas locales.

El arquitecto desempeña siempre, en este complejo, un papel fundamental: él es el actor que traduce en obras las ideas y las formas, originales o extrañas. Es, en este caso, agente cuya obra permite inducir, aunque no lo exprese, las fuentes reales de su formación. Si se preocupa por documentar literalmente sus ideas, aun sin pretensión crítica, aquella actitud es índice seguro de avance cultural. Y si, además, enjuicia su propio pensamiento, evidencia en ese avance cultural una madurez que, en el caso del Uruguay, cobra todo su valor si se la opone a la existente en el punto inicial del proceso.

En el desarrollo del presente trabajo el arquitecto asume, por lo que venimos de exponer, una importancia decisiva. No porque se le considere, con criterio renacentista, personaje más o menos genial, sino por haber sido, personal o colectivamente, agente difusor de ideas y de formas. Y ello es necesario si deseamos sostener el estudio de nuestra formación cultural arquitectónica sobre bases firmes. Pues dicha formación cultural, en definitiva, resulta en buena parte consecuencia de la poseída por quienes fueron los protagonistas de aquel proceso y, también, índice de la posición que tuvo, en el respectivo momento, la idea de crear nuestra propia arquitectura en relación al objetivo propuesto. La etapa primera corresponde a la época del imperio español: en ella formas e ideas, en realidad la arquitectura toda, son es-



"Le Fort Carré", edificación militar en Antibes, Francia, proyectada por el ingeniero francés S. Vauban.

pañolas trasladadas a la Banda Oriental. La segunda, coetánea de la faz inicial de nuestra vida republicana, registra las influencias francesas e italiana, aquélla principal, ésta lateral. Entonces se quiso crear un arte nacional, pero los medios y las realidades impusieron uno extranjero. No obstante, además de las intenciones, hubo en esta segunda etapa dos aportes primordiales de origen local; el primero (el hecho de que buena parte de los arquitectos fueron uruguayos) preparó el advenimiento del segundo: la fundación de los estudios nacionales de arquitectura.

Dentro de la delimitación política esbozada se distribuye el contenido de nuestro tema. En éste, a su vez, pueden estudiarse dos grupos de modalidades ideológico-formales: neoclasicistas y eclecticistas. Pero esta dualidad no responde estrictamente a las delimitaciones internas del cuadro político; por el contrario, las desborda. Así, el neoclasicismo no será un modo peculiar del imperio español; se manifestará todavía, con similar fuerza aunque con caracteres distintos, durante casi 35 años de vida republicana, en tanto que el eclecticismo será el que ejerza el predominio en lo que resta del siglo XIX.

MODALIDADES NEOCLASICISTAS.

1. IDEAS Y FORMAS INTRODUCIDAS POR PERSONAL TECNICO EDUCADO EN ESPAÑA.

La actividad arquitectónica desarrollada dentro de los límites del actual territorio uruguayo durante la época colonial, se encuentra condicionada por una serie de circunstancias que le confieren, en buena parte, características peculiares con respecto a la desarrollada en el resto del imperio español americano.

La primera de esas circunstancias está constituida por la notoria predominancia, en el territorio, del factor estratégico sobre el económico. Esta prevalencia es el resultado de dos hechos, uno natural y otro geopolítico: por un lado, la Banda Oriental se halla desprovista de minas de metales preciosos o de pesquerías de perlas, objetivos que guiaron la conquista española; por otro, se encuentra enclavada en la conflictual zona limítrofe de los dos imperios coloniales ibéricos. Sólo cuando se reconozca en la Banda Oriental la presencia de otra riqueza capaz de remplazar la minera, empezará a cobrar influencia en aquélla el factor económico, sin llegar, no obstante, a superar la incidencia de las razones de orden estratégico. Esta circunstancia impuso a la arquitectura, además de programas y personal militar, también cortedad de recursos, agravada todavía por la posición extrema del territorio en el circuito de distribución de bienes característico del régimen económico español. No será, pues, la Banda Oriental, lugar donde se fabriquen fabulosas fortunas, como sucedió en México o en Perú.

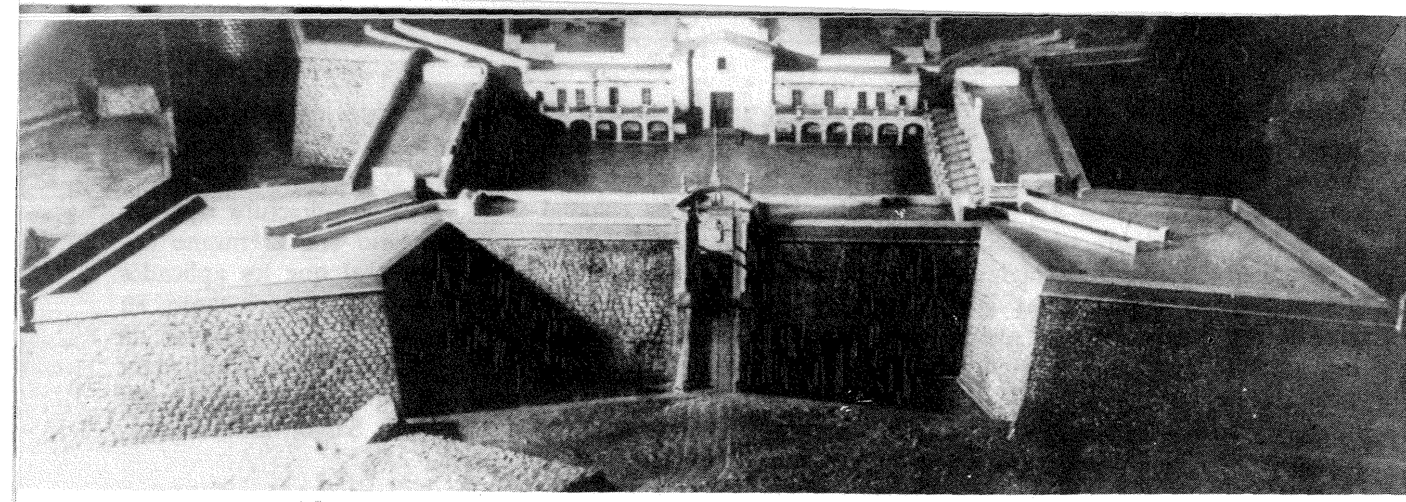
Una segunda circunstancia, consecuente de las características del grupo social indígena radicado en el territorio, obra en doble sentido. En primer lugar, lo rudimentario de su cultura y la renuencia a la encomienda y la misión —regímenes de asimilación previstos por el conquistador— determinaron la imposibilidad de formar o de hallar, en aquel núcleo social, tanto personal técnico como formas o sistemas de ideas capaces de ordenar la actividad arquitectónica del invasor, de haber decidido éste usarlo para sus propios requerimientos. Y también fue consecuencia la falta de necesidades traducibles a programas arquitectónicos, originados en dichos núcleos sociales, que impusieran edificios destinados a incorporar los pueblos locales al régimen español. No hay, por ello, en nuestro actual territorio ni capillas abiertas, como las aparecidas en México para convertir masas indígenas a la religión católica, ni ciudades misioneras como las emplazadas en el extremo, actualmente brasileño, de la Banda Oriental.

Una tercera circunstancia termina por condicionar la actividad arquitectónica colonial: el carácter hermético de la conquista española. Reacia a admitir la introducción de modos culturales ajenos al castellano, no sólo excluye otros modos españoles, sino los de los demás países europeos y, desde luego, los de los propios pueblos indígenas. Sucede así, con respecto a los modos europeos, que sus influencias arquitectónicas sólo se evidencian cuando logran romper violentamente la armadura que protegía la cultura hispánica: el caso portugués es notorio, en la Banda Oriental. Y en cuanto a las modalidades arquitectónicas indígenas, hay que decir que fueron paralizadas en toda América, aun cuando fueran, como ocurrió en algunos casos, de calidad superior a la aportada por el invasor.

Todas estas condicionantes concurrieron para convertir las operaciones arquitectónicas realizadas en la Banda Oriental en hechos destinados a satisfacer necesidades originadas en el puro impulso colonizador sin que en ellos tuvieran arte ni parte los pueblos autóctonos. Y para que, además, esas operaciones debieran ser planeadas y realizadas por técnicos españoles, formados en España, aportando a la empresa formas e ideas (más formas que ideas) elaboradas en la metrópoli. La arquitectura colonial es, en suma, arquitectura española realizada en nuestro territorio con el mismo criterio y análoga actitud cultural que los aplicados en otros lugares del imperio. Y es, por tanto, en la metrópoli donde se encuentra la explicación de la obra radicada en el Uruguay cuyo origen data de la segunda mitad del siglo XVIII y aun del primer tercio del siglo XIX. Salvo, naturalmente, la excepción portuguesa.

El personal técnico actuante en aquella época se reparte en tres grupos: el religioso, el castrense, el académico. El primero, de origen primordialmente jesuítico, dejó poca huella de sus obras; las ruinas de la Capilla de las Huérfanas son un ejemplo, sin que, por lo demás, hayan podido ser determinados con exactitud los autores de la misma. Resulta así, en este estudio, intrascendente ocuparnos de este aspecto del problema. De todos modos, la Compañía de Jesús no preparaba sus arquitectos; por ello los miembros de la Sociedad que ejercieron la arquitectura aportaron las ideas y formas correspondientes a los lugares de su formación, muchas veces alejados de España. Si escasa es la incidencia de este personal, en cambio resulta trascendente la de los otros dos grupos de técnicos. Aunque la formación de éstos sea distinta, factores peculiares dieron, al conjunto de la obra por todos ellos realizada, cierta aparente similitud. Un estudio más particularizado muestra, sin embargo, diferencias que, claro está, tienen su explicación en la distinta extracción ideológica de los grupos.

Tanto la organización del cuerpo de ingenieros militares como la de la clase de arquitectos académicos fueron obras de la dinastía borbónica. Ésta introdujo, para llevarlas a cabo, las institu-



Ciudadela de Montevideo ("maquette"). Construcción de la arquitectura militar española del siglo XVIII, influida por las ideas del francés Vauban.

ciones que Vauban o Colbert habían creado en Francia para Luis XIV, el jefe de la familia Borbón. Ocurren, por tanto, en el siglo XVIII, iniciándose la estructuración de la primera con medio siglo de antelación a la de la segunda.

INGENIEROS MILITARES.

Debe atribuirse al Marqués de Verboom las bases y reglamentos iniciales que sirvieron para organizar el arma de ingenieros militares, inaugurando un proceso que, al frisar los cien años, recién hace funcionar la academia militar. Hasta entonces los grados técnicos, asimilados a los militares, se adquieren en mérito a la obra realizada. Es decir, privaba en su formación el criterio empírico sobre el racional y sistemático.

Parte de la actividad de estos técnicos corresponde a la ejecución de obras de arquitectura militar, y es distintivo de ellas que se hallaran impregnadas de las características que le imponen su finalidad eminentemente estratégica. Resultan sobrias hasta la austeridad, como consecuencia de la necesaria supresión de todo accidente formal que no responda a aquella exigencia o pueda comprometer su eficacia. Domina pues la función sobre la forma, y ésta resulta consecuencia de aquélla. Cuando se trata de obras estrictamente militares disponen las grandes masas del edificio según lo comanda la planimetría, y ésta a su vez está determinada por los principios técnicos enunciados por Vauban, eminente ingeniero militar francés que transformó la técnica de la fortificación en la segunda mitad del siglo XVII. Así, pues, los españoles interrumpen las cortinas ubicando bastiones a distancias tales que los fuegos puedan cubrir los trozos en que resultan divididas aquéllas. Y descartan toda imposición doctrinaria de naturaleza ornamental o formal cuando no responda a razones extraídas de la técnica militar.

La fortificación de la plaza de Montevideo, de la que forma parte la Ciudadela, y la fortaleza del Cerro (obra secundaria) constituyen el ejemplo más característico de edificios cuyas formas responden a ideas estrictamente militares. También se inscribe en este cuadro formal e ideológico la fortaleza de Santa Teresa, obra destinada a cerrar,

por la costa atlántica, el camino de acceso a la Banda Oriental.

Antibes o Sarre Louis, plazas proyectadas por Vauban, nos proporcionan antecedentes formales de las obras militares españolas existentes en nuestro país: modo francés asimilado por España y proyectado como metrópoli sobre la Banda.

El sentido funcional, antidecorativista, opuesto al barroquismo arquitectónico, hace coincidir en los hechos y en su exterioridad la obra de los ingenieros militares con la de los arquitectos académicos, empeñados, éstos también, en respetar la figura de las grandes formas básicas originadas directamente de la disposición planimétrica y en corregir el desorden ornamental mediante pocos y sobrios dispositivos de expresión. Un segundo hecho contribuye a acentuar dicha similitud: la escasez de recursos que, al seleccionar naturalmente los objetivos de aplicación, reduce lo superfluo, la ornamentación, e impone a todos, ingenieros y arquitectos, parquedad en sus obras.

Mas ¿existe alguna razón para que, después de habernos ocupado de la arquitectura militar, sigamos mencionando aún a los ingenieros castrenses? ¿Hay razones que justifiquen nuevas referencias a quienes, en virtud de las ordenanzas que regían su actividad específica, estaban impedidos de ocuparse de obras civiles y religiosas?

Fortaleza de Santa Teresa: también responde al modelo al que se ajustó la Ciudadela de Montevideo.





Iglesia San Fernando, Maldonado. (C. Saa y Faría).

La respuesta a estas preguntas es afirmativa. Y sus fundamentos son consecuencia directa de la escasez que, en cuanto a personal técnico arquitectónico, afligía a la Banda Oriental. Carente ésta de arquitectos civiles y reducida la intervención de los religiosos, la obra menor y la particular fueron realizadas por modestos alarifes. Esta solución no era, sin embargo, viable tratándose de obras de gran porte o de carácter público. Hubo pues de recurrirse al personal castrense, perteneciente al arma de ingeniería militar estacionado en el territorio. Por este medio se realizó buena cantidad de obras importantes. Las iglesias parroquiales de San Carlos y Maldonado, tal vez la capilla de la Caridad, fueron proyectadas y dirigidas por ingenieros militares. Incluso los planos de la catedral de Montevideo son obra de uno de estos ingenieros.

Naturalmente, los ingenieros militares aplicaban, en estos casos, el criterio y los modos técnicos utilizados para realizar su obra específica. Respetaban las grandes formas proporcionadas por la tradición arquitectónico - religiosa, que para el caso y para ellos remplazaban las que en su actividad normal provenían de las exigencias militares. Luego sobre ellas no agregaban ornamentación o apenas lo hacían muy sobriamente: las proporciones fallan a menudo, pero en cambio siempre está presente la austeridad.

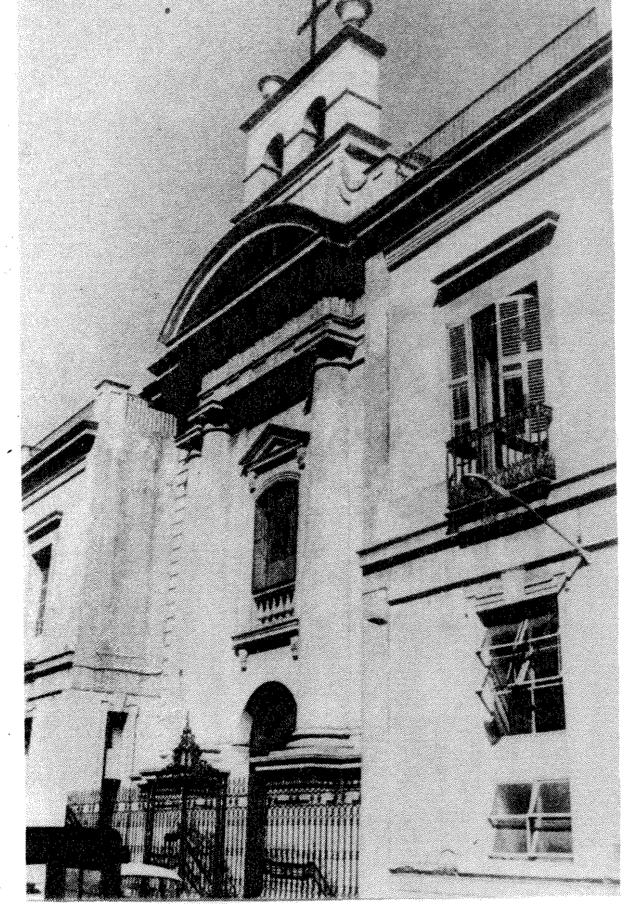
Cuando el empleo de estos mismos ingenieros militares no garantiza la calidad formal exigida para determinados monumentos, ha de recurrirse a personal adiestrado especialmente para trabajos de tal jerarquía: el arquitecto académico.

En el mismo cuadro de organización que comprende el arma de ingeniería militar se encuentran las academias. En este caso el móvil determinante es la necesidad de unificar la expresión arquitectónica. La arquitectura española, que había conocido épocas de rígida coherencia estilística, cayó en el desorden que afectó al período final de la dinastía austríaca. Sus sucesores, los borbones, emprendieron el reordenamiento de la vida española comenzando por los aspectos más urgentemente necesitados. Por tanto, recién a mediados del siglo XVIII los grandes monarcas ilustrados, Fernando VI y Carlos III, conceden sus patronatos a las academias de bellas artes. Este proceso se inicia en 1752, cuando el primero de aquéllos lo hace con la academia de Madrid, puesta bajo la advocación de San Fernando.

La idea de unificar la arquitectura y la actividad con ella relacionada resulta de haber trascendido a aquel campo artístico otras ideas más generales; entre ellas, en primer término, la de absolutismo. Pues las academias, las borbónicas, son instituciones concebidas para canalizar, a su través, las energías de la nación en materia artística, mediante la vinculación de los creadores con los centros políticos. De ese modo se hace llegar hasta aquéllos la influencia directriz de estos centros. Pero además de esta relación funcional o mecánica, la comunidad entre ambas instituciones, la artística y la política, responde a conceptos más esenciales. En efecto: priva en la academia, en su armazón ideológica, la idea de universalismo aplicada al arte, del mismo modo que esta idea se halla en el absolutismo ilustrado aplicada a la política.

Una y otra conciben respectivamente un único estilo y una sola política, válidos para cualquier territorio del imperio y para cualquier momento de su aplicación. Ambas son, por principio, enemigas de lo particular y por tanto de los regionalismos. Éstos desaparecen, tanto en el arte como en la administración territorial. No es casual, pues, que el régimen centralizador, llamado de las intendencias, aplicado a costa de las potestades municipales, coincida con el desarrollo de las academias, cuya finalidad última es acabar con los múltiples vocabularios expresivos diseminados a través del Imperio.

A partir de estas coincidencias generales las academias ahondan en su propio campo ideológico y adjetivan la idea universalista de modo de dar sentido preciso a la función que ha de cumplir en el campo arquitectónico. Por eso apartan las ideas que adjudicaban al artista plena libertad de concepción ornamental y aun las que circunscribían esta concepción al ámbito de lo regional. El campo dentro del cual analizan el problema formal está limitado al de un estilo previamente elegido, y no por azar: el clásico. Pues éste responde a la cultura antigua, prestigiada en aquel entonces por el recuerdo glorioso del imperio romano. Este prestigio se extiende implícitamente



Capilla del Hospital de San José y la Caridad.



La Catedral de Pamplona: tipo español de arquitectura de carácter religioso.

tanto al arte que dio base al romano como al que pretendió reencarnarlo: el griego y el renaciente respectivamente, comprendiendo, en éste, el ahora llamado manierismo.

El fundamento teórico del objetivo arquitectónico, la belleza formal ideal, lo da el único tratadista de la antigüedad, Vitrubio, quien también aporta los medios para alcanzarla. Estos medios están compuestos por dispositivos ornamentales. Los componentes son el fruto de un análisis de los elementos de arquitectura, refinado hasta obtener la determinación precisa de sus dimensiones óptimas. Su organización en sistemas llamados órdenes resultan también de relaciones modulares, de naturaleza matemática y aun antropomórfica, también afinadas hasta la perfección. Así determinado, el orden elegido se dispone sobre los volúmenes originados en la planimetría. Y oficia sobre aquéllos de rectificador de su dimensionado, estableciendo, por esa vía, una comunidad genérica entre todas las formas y los edificios regulados por un modo. Las academias realizan esta tarea arqueológica y discursiva apoyándose en la obra práctica y teórica del clasicismo antiguo y prosiguen manejando la del clasicismo moderno, concluyendo por elaborar un tercero: el neoclasicismo.

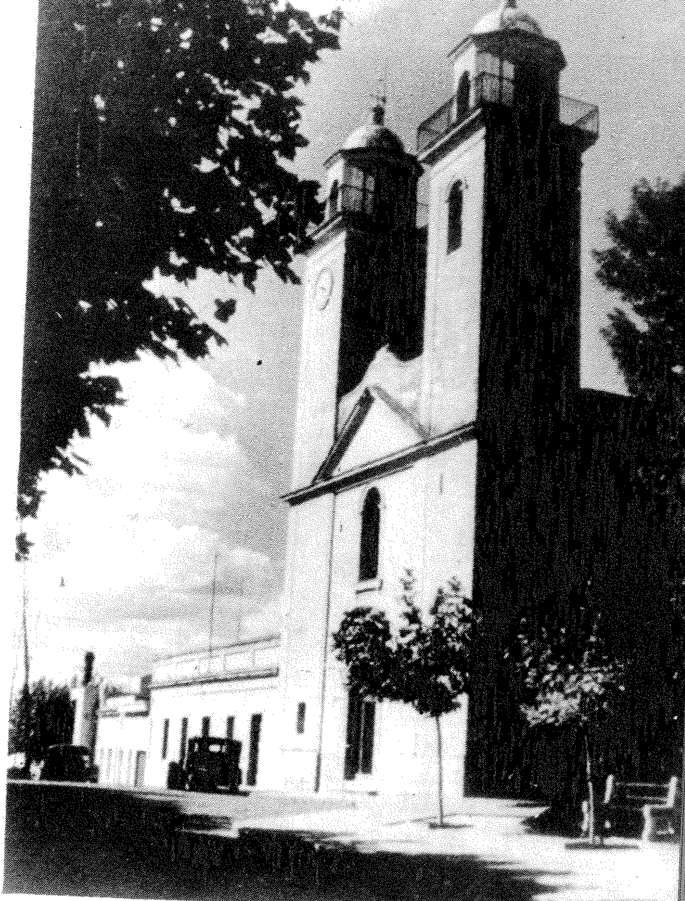
Desde luego, el esfuerzo realizado por las academias en el campo doctrinario tiene sentido en tanto concurra a hacer efectivo los objetivos previstos. De ahí que toda academia de arquitectura conlleve la creación de una escuela, cuya finalidad supone adoctrinar arquitectos según los principios teóricos elaborados. El arquitecto académico resulta al final el agente monopolizador de la obra arquitectónica real. La proyectará y dirigirá con arreglo al pensamiento que a él mismo lo conformó. Y con esta misma actitud fiscalizará la obra ajena, concebida con arreglo a planos visados por la compañía académica. La unidad ornamental y la comunidad formal planeará así sobre la arquitectura a lo largo y a lo ancho del imperio borbón. El Observatorio de Madrid, la Casa de la Moneda en Santiago de Chile, la Lonja de Barcelona, la Iglesia de San Francisco en Buenos Aires y las obras que Tomás Toribio y su hijo realizan en la Banda Oriental son testimonio de la unidad estilística de esta arquitectura.



Catedral de Montevideo. Fue continuada por el arquitecto académico español Tomás Toribio.

TOMAS Y JOSE TORIBIO.

La introducción del espíritu académico neoclásico borbón en la Banda Oriental está a cargo justamente de Tomás Toribio, arquitecto egresado de la escuela de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando. Su viaje a estos territorios es consecuencia directa de la función de contralor adjudicada por la academia a sus egresados. Llega tanto para conducir la obra iniciada por Saa y Faría para la Catedral montevideana, con arreglo a los cánones neoclásicos, como para proyectar el edificio destinado a Cabildo y Reales Cárceles en la misma localidad. Una y otro dan fe de la eficacia académica y testimonian el orden y la sobriedad peculiar propios de sus edificios. Las formas básicas de ambos provienen del acervo tradicional español —la Catedral de Pamplona y el Ayuntamiento de Salamanca son antecedentes, elegidos al azar— pero la organización expresiva

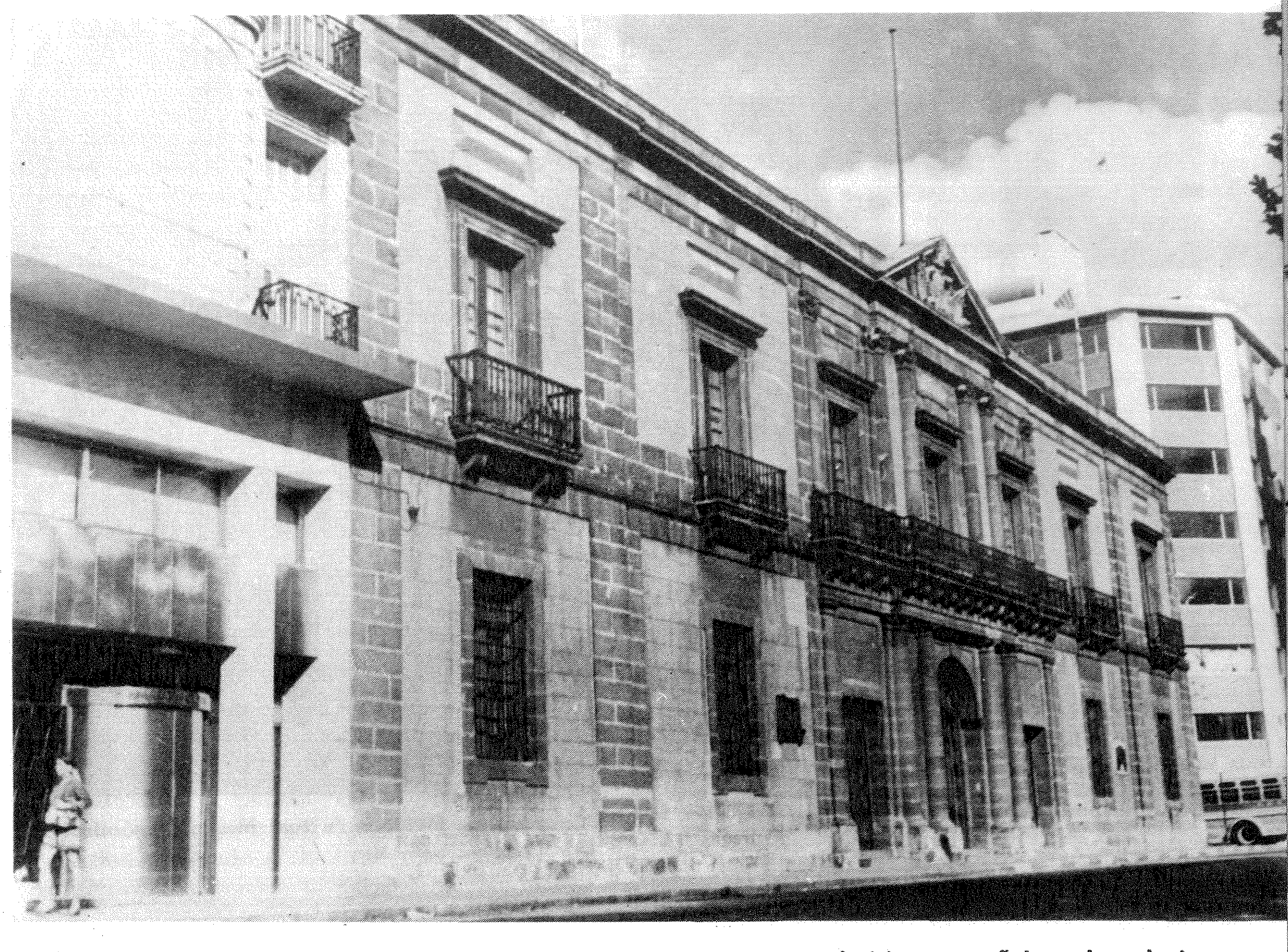


La iglesia parroquial de Colonia. (Tomás Toribio)

El neoclasicismo en la arquitectura civil española: la Lonja de Barcelona, de L. Soler.

responde a las modalidades propias del clasicismo moderno en la etapa de transición al borroco hoy conocida por manierismo. Por eso dichas formas son prismas o semi esferas, de diferentes dimensiones, anotadas mediante ornamentos dispuestos en las partes más características de dichos volúmenes: las aristas, los meridianos y la cúspide, o en las líneas según las cuales se yuxtaponen.

Los vanos son igualmente destacados adicionando ornamentación sobre las líneas de ruptura del plano que los contiene, salvo el que corresponde a la entrada. Éste, centrado, concentra el



El Cabildo y las Reales Cárceles de Montevideo, por T. Toribio: el neoclasicismo español en la colonia.

motivo ordenador y de él fluye, por sus proporciones, el carácter genérico del que se embebé todo el edificio.

Si un ingeniero militar, sin calidad de arquitecto académico, hubiera conducido estas obras, las hubiera terminado antes de ornamentarlas.

La obra realizada por Tomás Toribio se completa, en la Banda Oriental, con la iglesia parroquial de Colonia y con su propia residencia; y muy probablemente con la Capilla de la Caridad, atribuida a veces a del Pozo y Marquy, ingeniero militar; su filiación estilística induce a adjudicarla,

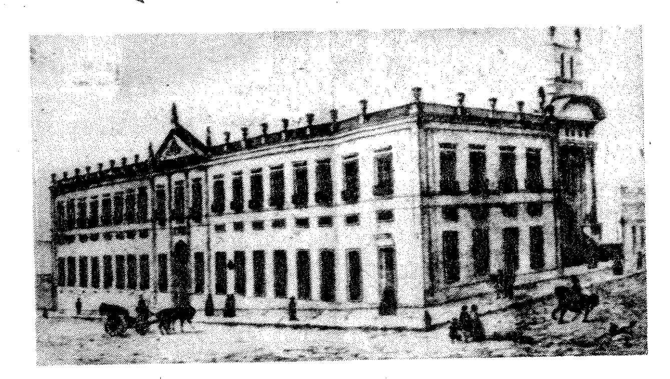


La casa de Tomás Toribio, en Montevideo.

Der.: Hospital de San José y la Caridad (hoy Maciel). Ala sobre la calle 25 de Mayo, hacia 1830.



Casa de los Montero (actual Museo Romántico).



sin embargo, a T. Toribio. Y esa obra se prolonga en los dos trabajos más importantes de su hijo José Toribio: el ala del Hospital de San José y la Caridad, construida sobre la calle 25 de Mayo, y la casa de los Montero, (actual Museo Romántico) levantada en la misma vía de la ciudad de Montevideo. De ambos se desprende el espíritu académico, aun del primero, remodelado por Bernardo Poncini en 1859, con arreglo a ideas también clasicistas, aunque de diferente cuño.

2. IDEAS Y FORMAS INTRODUCIDAS POR PERSONAL TECNICO EDUCADO EN FRANCIA.

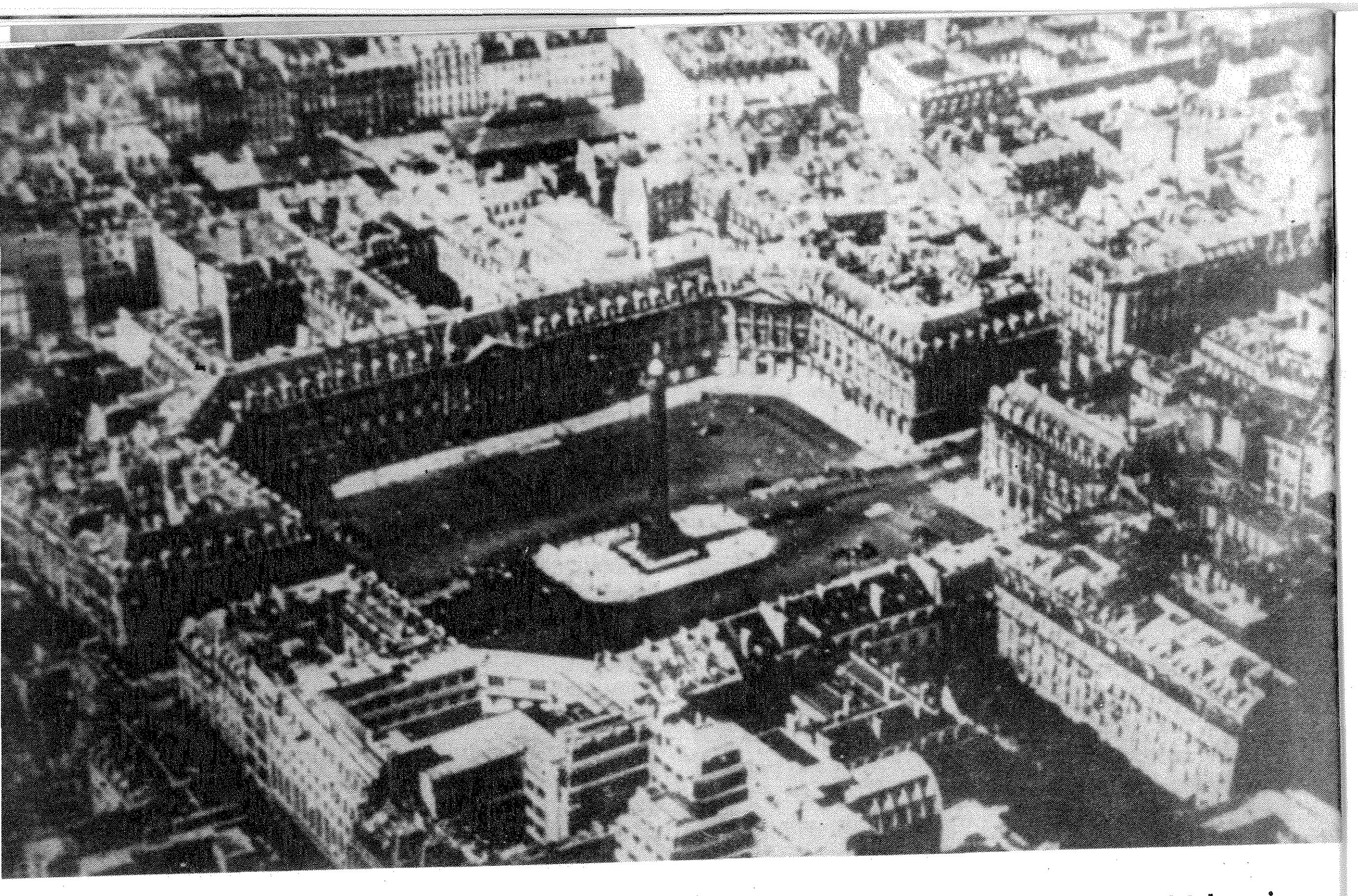
La desintegración del régimen colonial español tuvo, en la Banda Oriental, consecuencias cuya magnitud puede medirse por la diferencia que separa el régimen absolutista, característico de la época pre-republicana, del liberal, imperante en el lapso del siglo XIX correspondiente a la República. Aquel cambio modificó las condicionantes que, durante la integración de la Banda al imperio español, habían determinado la actividad arquitectónica y por consiguiente alteró también todos los aspectos de ésta en que aquéllas habían incidido.

En primer término la relación entre el factor estratégico y el económico resultó trastocada: el primero perdió su preeminencia sobre el último. No es que el factor estratégico, originado sobre todo en la necesidad de afirmar la soberanía española en los territorios fronterizos, haya perdido vigencia a lo largo del siglo XIX. Ocurrió, más bien, que las energías fueron absorbidas por el creciente y desproporcionado interés requerido por la tarea necesaria para desarrollar una región paralizada durante el período de dominio español. También contribuyó a que los efectos del cambio de relación apuntado se hicieran más sensibles en el campo arquitectónico, la naturaleza de los medios manejados para resolver el problema de la soberanía en nuestros territorios limítrofes. Fue abandonándose la construcción de edificios o dispositivos localizados, de naturaleza estrictamente militar, para recurrir en cambio a la fijación de pobladores, mediante la fundación de ciudades en las regiones comprometidas, recurso que, por otra parte, había sido usado también en la época colonial.

El factor económico obedeció, en su desarrollo, al impulso que le proporcionó lo que fue la finalidad última de la política republicana: explotar las riquezas albergadas en su territorio, especialmente y en primer término la pecuaria. Todo el esfuerzo tendió entonces a una meta: facilitar su circulación, aumentarla luego y mejorarla después, buscándose con ahínco los medios para concretar estos objetivos.

Es significativo, como expresión de esta tendencia, el cambio operado en la ciudad de Montevideo en cuanto a sus funciones, precisamente en el momento que separa los dos regímenes políticos. La destrucción de la muralla, ordenada y realizada en 1829, sella el cambio total del carácter de la ciudad. A partir de esa fecha un poblado, concebido como ciudad - fortaleza cuya función esencial había sido impedir que su puerto fuese usado por los enemigos de la Corona, encontraría su destino al convertirse en ciudad - puerto, punto de salida natural de la cuenca platense. Por tanto, a lo largo de todo el período que se abre con nuestra independencia política, el país será escenario de empresas conducentes a proporcionarle el equipo que facilite la circulación, comercialización y desarrollo de aquella riqueza básica, actividad compleja que trasmite su carácter a la obra arquitectónica tomada en su conjunto.

Similar alteración se opera en la condicionante sociológica. La sociedad estamental y cerrada peculiar de la colonia, a cuyo margen perviven, cada vez con menos probabilidades, grupos autóctonos, será sustituida por otra, esencialmente distinta, alcanzada merced a un conjunto de operaciones coadyuvantes. Porque, al aniquilamiento definitivo de aquellos grupos marginales se añade un ordenamiento jurídico nuevo, apoyado en tres normas complementarias: abolición de la esclavitud, supresión del régimen de mayorazgos y títulos no-



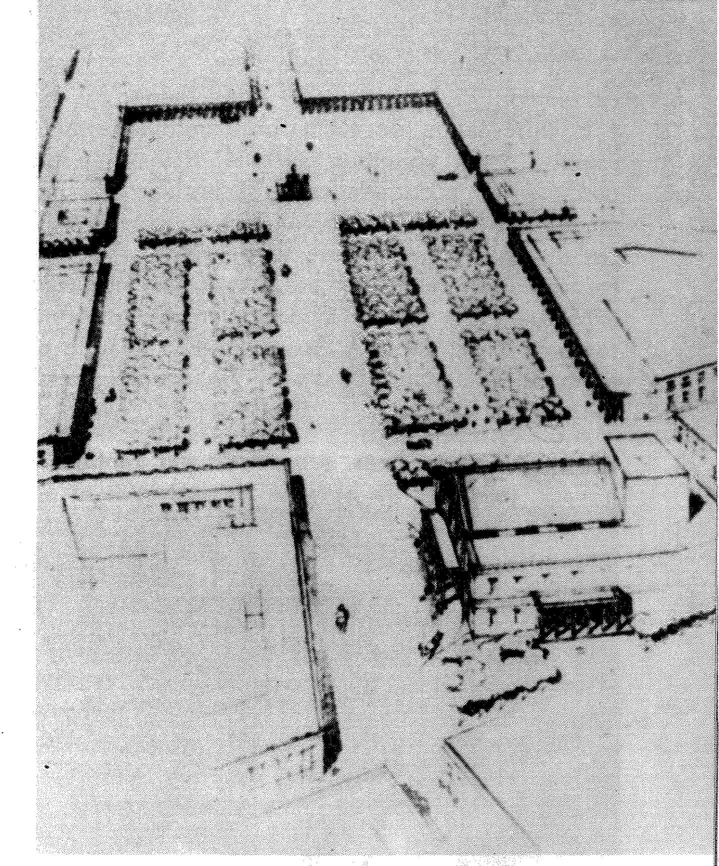
Plaza Vendôme y Columna Napoleón, París: la arquitectura usada para glorificar los hechos del Imperio.

biliarios, y libre ingreso y afincamiento al y en el territorio de la República. Todo lo cual termina por configurar una sociedad dinámica, desprovista tanto de compartimentos internos como de limitaciones externas. La población aumentará rápidamente al compás de las corrientes migratorias, y la familia patriarcal tenderá a reducir el número de componentes que se agrupan en torno al tronco común; por esas vías habrá de ensancharse el campo programático arquitectónico.

Finalmente, en consonancia con las modificaciones anteriores, se registra una transformación importante en el ámbito cultural. El hermetismo que sustraía la sociedad colonial a toda modalidad ideológica que no fuera la del Imperio será abolido, facilitándose así la circulación de las ideas en concordancia con la de los hombres. Beneficiará esta medida en primer término a Francia, cuyas ideas y modos culturales penetraron inconteníblemente en nuestro país, impulsados por el prestigio que

le significaba haber proporcionado buena parte del instrumental ideológico a las revoluciones americanas. Esta importancia prevalente de las ideas francesas no sólo obedece a la incidencia directa mencionada, sino también a la circunstancia de haber sido aquéllas las que conformaban la ideología de las más importantes corrientes migratorias que se volcaban en la República: la francesa y la italiana, incluidos en las cuales, es bueno apuntarlo desde ya, se encontraban arquitectos e ingenieros. Desde luego era natural la concordancia ideológica en el caso del núcleo francés. En cuanto a la presencia de estas ideas en los grupos italianos, ella resulta de la influencia ejercida por Francia sobre Italia durante períodos importantes del siglo, en especial bajo los dos imperios napoleónicos. Y también de las vinculaciones entre los grupos revolucionarios de ambos países, que proporcionaron buena parte de los núcleos migratorios.

Pero además de los cambios registrados en las condicionantes arquitectónicas, la ruptura de las conexiones entre la Banda Oriental y la metrópoli —y su consecuente independencia política— tuvo otras incidencias importantes en el campo específico de aquel arte. Dicha ruptura afectó, directamente, la formación y provisión del personal técnico e, indirectamente, la ideología y las formas de la arquitectura local y significó privar a la República de la mayor parte del personal técnico que actuaba en la colonia. Desde este momento aquél deberá ser remplazado por otro cuyo reclutamiento y formación serán responsabilidades exclusivas de la República. El dislocamiento del Imperio implicó, para la Banda Oriental, no sólo desprenderse de las instituciones políticas proyectadas en ella a imagen y semejanza de las metropolitanas, sino también privarse de los beneficios proporcionados por aquellos organismos auxiliares de la política im-



La Plaza Independencia ideada por Zucchi. (Restitución de Pérez Montero y Galcerán).

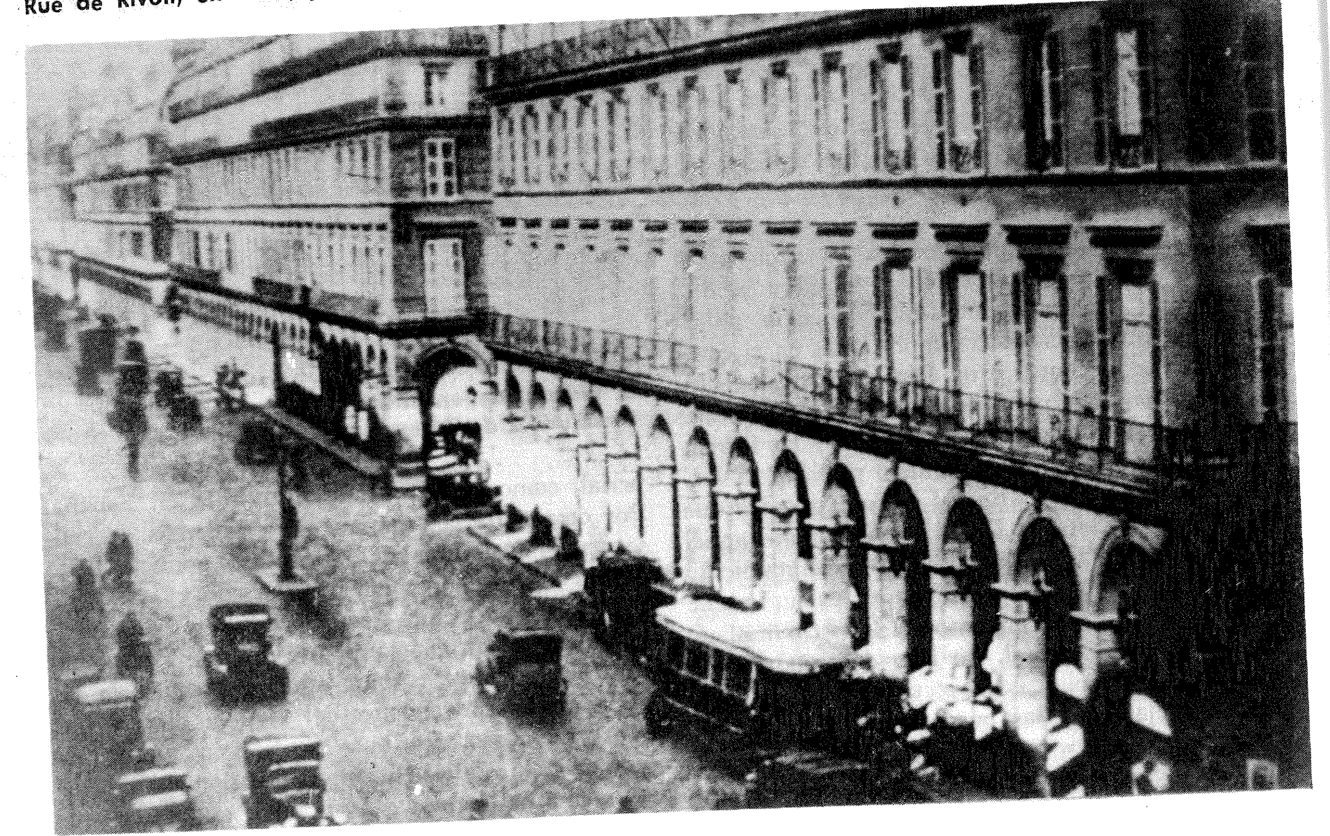
perial, como las academias, radicados en España. Por otra parte la separación fue, además de consecuencia ineludible de la ruptura política, fruto de un acto conscientemente querido.

¿A qué extremos recurrió la República para responder al problema planteado por esta situación? Debió hacerlo manejando los recursos y las posibilidades provenientes del régimen liberal que había adoptado. Así pues confió, en un primer momento, la solución al eficaz funcionamiento del régimen que regulaba su política en materia de

circulación de personas. El libre ingreso al país y la libre salida de él, naturalmente realizada a impulso de la voluntad personal, habían de proporcionarle oportunidades para munirse del personal requerido. A lo que añadió, toda vez que la circunstancia favorable se conformaba, decisiones encaminadas a retener en el país al extranjero capacitado o a tutelar al uruguayo que pretendía formarse en el exterior, pensionándolo cuando era necesario y usándolo cuando, ya formado, regresaba al país.

La contratación de arquitectos e ingenieros extranjeros y el otorgamiento de pensiones a los artistas uruguayos fueron normas practicadas regularmente durante todo el siglo XIX. Puede decirse que la costumbre de usar los servicios de arquitectos extranjeros fue clausurada recién en 1913, cuando se eligió al profesor Gaetano Moretti para ejercer la dirección artística de las obras del Palacio Legislativo. Y que el uso de pensionar, poco empleado para formar arquitectos, cesó de tener objeto en 1885 al instituirse los estudios nacionales

Rue de Rivoli, en París, proyectada por Fontaine tomando por modelo arcadas romanas.





Casa de Elías Gil, en Montevideo, creada por Zucchi bajo la influencia de la obra de Fontaine.

de arquitectura, aunque a partir de esta fecha se le empleará para perfeccionar a los egresados de la escuela.

Confiada a la iniciativa individual la elección del centro educativo, podría inferirse que la radicación en el país de arquitectos laureados en diversas escuelas conformaría en él una arquitectura incoherente en su conjunto. Los hechos, por lo demás, parecerían confirmarlo, pero, aunque la circunstancia apuntada haya contribuido, no es sin embargo la causa principal del desorden estilístico. Ella se encuentra radicada en el campo de las ideas, pues quienes en definitiva tuvieron trascendente actuación en nuestro medio se formaron en dos países: Francia e Italia. La influencia que aquél ejerció sobre éste, especialmente luego de la caída de los austríacos, unificará en buena medida las ideas estéticas de los dos países, inscritas en el panorama general diseñado por la competencia entre neoclasicismo y romanticismo. La heterogeneidad que afecta a la arquitectura nacional del siglo XIX es consecuencia directa y única de la heterogeneidad ideológica que caracteriza a la arquitectura francesa en aquel período, a sus múltiples sistemas de ideas, sucesivos o coexistentes, que por lo demás reflejan, en el campo arquitectónico, complejidad análoga a los sistemas generales de ideas.

La gravitación de la ideología arquitectónica francesa adjudica importancia capital al conocimiento de lo sucedido en sus centros educativos: su evolución y las consecuentes transformaciones de su doctrina y de sus formas. Tal relevancia está determinada por el hecho de que los arquitectos que actuaban en nuestro país eran agentes trasmisores de formas francesas, conscientes o no de sus fundamentos teóricos.

El primero de los arquitectos importantes que se radica en la República y cuya formación responde a la ideología y modo de enseñar franceses es Carlos Zucchi.

Carlos Zucchi, de origen italiano, se formó, no obstante, en Francia. Ello fue consecuencia directa de la relación de servicio establecida entre su familia y el régimen político de Napoleón I. Es un caso, el de Zucchi, que revela la influencia ejercida por Francia en la península italiana. El período de formación de Zucchi, realizado en la Escuela Especial de Arquitectura de París, ha de ubicarse (teniendo en cuenta la fecha de su naci-

miento, ocurrido en 1791) hacia el final del Imperio, entre los años 1810 y 1815. Su vinculación al Río de la Plata resulta de la circunstancia de haber sido contratado por Rivadavia, quien lo incorporó en 1826 a la actividad técnica de su país. Su prestación de servicios en la Argentina se prolongó hasta 1836, fecha en que se radicó en Montevideo. Entre 1836 y 1842, Zucchi realizó y proyectó obras cuyas formas e ideas condicionantes tornan indispensable, para su cabal conocimiento, inquirir las que privaban en el lugar y en el momento de su formación.

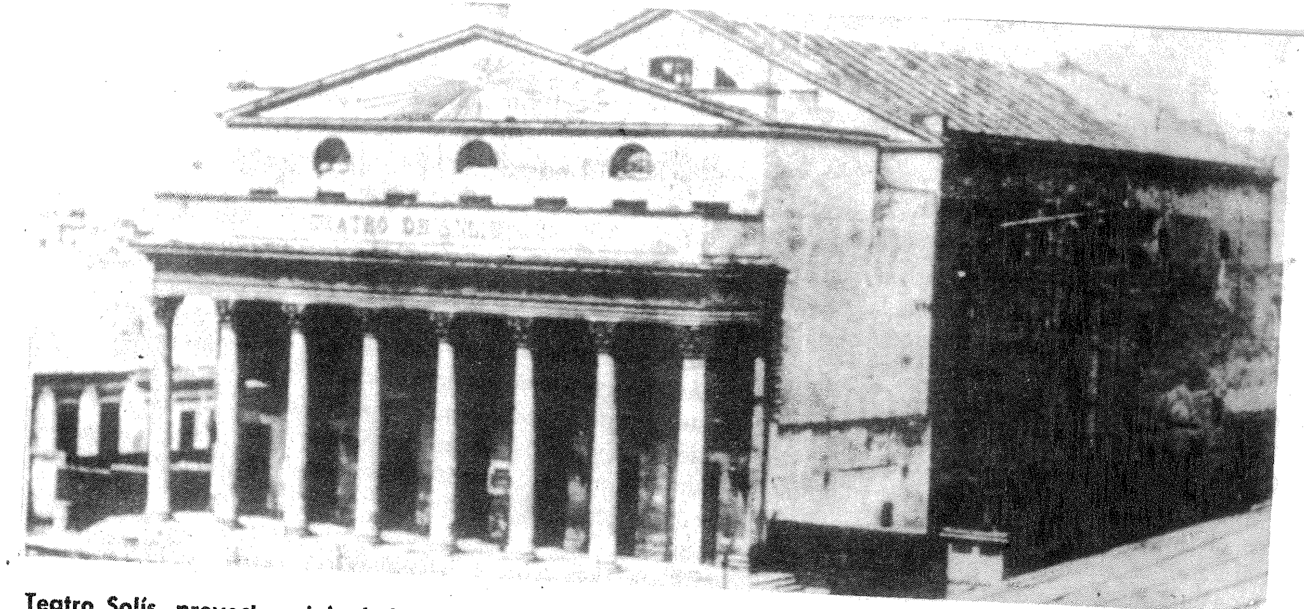
La organización de la actividad arquitectónica francesa sufrió modificaciones importantes impuestas por la Revolución. Hasta ese momento era exactamente la ya explicada al tratar el problema ideológico - formal español; en realidad la academia española fue, ya se precisó, reedición de la francesa.

La Revolución abolió en 1793 la Academia de Arquitectura. Lo hizo en nombre de la libertad, cercenada por el monopolio de las obras de la realeza, que se conferían como privilegio a sus egresados. No obstante mantuvo la escuela que aquélla fundara, de modo que hasta 1816, cuando se reabrió la Academia, la escuela funcionó sin su tutela. En la práctica fueron los arquitectos formados en el período anterior a 1793 quienes continuaron realizando la obra pública y también los que ejercieron la docencia, en la escuela o fuera de ella, en mérito a la libertad de enseñanza estatuida.

Cuanto se ha dicho con relación a la ideología académica neoclásica española puede aplicarse a la francesa; el movimiento neoclásico tiende al universalismo, y esta inclinación se acentúa si responde, como era el caso, a la política practicada por una familia que reinaba en Francia, España y parte de Italia.

En los tiempos de la Revolución y de Napoleón I, el neoclasicismo francés mantiene las características formales de la época que le antecede, aunque cargado con un matiz diferencial, sólo apreciado al descender en el análisis hasta el plano ideológico. Si en la arquitectura neoclásica prerevolucionaria el problema esencial que preocupa al arquitecto afecta a la ornamentación y al modo de disponerla sobre las masas del edificio, arrastrando consigo el ajuste de las proporciones del conjunto, este problema resulta por lo mismo inmanente a la propia arquitectura; se halla ubicado en el campo de este arte y sólo en él. En cambio, el neoclasicismo coetáneo a la expansión revolucionaria está antecedido por un factor de naturaleza extra - arquitectónica que le imprime a la obra, en especial a la pública, dirección e impulso políticos. Por este medio se confiere a la arquitectura una misión laudatoria, consagrándola a glorificar la obra republicana. Como la filosofía de los ideólogos, la arquitectura marchará uncida a la política. Y así continuará cuando la Revolución derive al Imperio, cambiando sólo la deidad a quien se consagre: los hechos militares y la propia figura del Emperador serán, ahora, tema para su actividad apologética.

Este modo de entender la arquitectura neoclásica hace que el manejo de sus fuentes tome un giro especial, pues cada vez que el arquitecto deba concebir una obra, su actitud frente al acervo neoclásico no será tanto la de usarlo como estilo sino, más bien, como repertorio de modelos del que extraerá el más apropiado al programa que deba desarrollar. Se manifestará así una tendencia a calificar la obra imperial francesa creando edificios basados en modelos que cumplieron análoga función con respecto a la obra imperial romana o a la de los grandes monarcas franceses. El arquitecto busca, en el clasicismo que le antecedió,



Teatro Solís, proyecto original de Zucchi, adaptado por Xavier Garmendia con intervención de C. César.

aquel ejemplo mejor adecuado a su propósito: apropiarse del prestigio del edificio antiguo, convertido por eso mismo en símbolo, y transferirlo al que se halla en trance de proyectar. Bajo el continente suministrado por la historia del arte se disimularán estructuras y funciones modernas: la arquitectura termina así por desvanecerse tras la arqueología. No son meras coincidencias, sino hechos definitorios del momento arquitectónico, la proliferación de arcos de triunfo, columnas conmemorativas y templos romanos.

El fundamento de esta *mimetización* está proporcionado por Quatremère de Quincy, arqueólogo - político, y lo atemperan tanto la influencia de Fontaine, arquitecto de la academia borbónica, como la cátedra de Historia del Arte y Teoría de la Escuela Especial de Arquitectura de París.

CARLOS ZUCCHI.

Esta modalidad ideológica, de género neoclásico, simbólica por su finalidad, arqueologizante por su método intelectual, es la que conformó a Zucchi y disciplinó su obra en Montevideo.

Enfrentando el problema planteado por la conexión prevista entre la ciudad nueva, delineada para Montevideo por José María Reyes, y la vieja trazada por Millán, Zucchi concibió y diseñó la Plaza Independencia. Lo hizo afiliándola a un tipo de plaza ideado por el clasicismo para honrar a los monarcas franceses. Todas las unidades procedentes de este modelo se caracterizan por ser espacios cerrados; sus fachadas se vuelcan hacia éstos unificadas por un mismo motivo rítmicamente repetido, conformando así un fondo continuo sobre el cual se proyecta la efigie del monarca homenajeado, ubicada en el centro geométrico del espacio. Todo el conjunto funciona dependiendo de este monumento central y está concebido con espíritu ditirámbico: los Vosgos, las Victorias, la Vendôme, son plazas delineadas con arreglo a dicha teoría. El sentido del homenaje de esta última

se modifica cuando se remplaza la estatua ecuestre de Luis el Grande por la columna romana del Emperador.

Zucchi hizo, de la Plaza Independencia, un espacio cerrado por un fondo constituido por todas sus fachadas homogeneizadas mediante pórticos cuya unidad rítmica común la constituía una arcada romana. Reservó lo que en el momento de proyectarla era su centro geométrico para allí ubicar un monumento nacional. Demolida más tarde la Ciudadela, que ocupaba la parte oeste de lo que hoy es la plaza, aquel centro debió ubicarse donde hoy se emplaza el monumento que Zanelli levantó en honor de Artigas. Pero en ese momento el cuadro que debió contenerlo había desaparecido, destruida la unidad de la plaza por la heterogeneidad de las fachadas que la delimitaban.

Análoga inclinación demostró Zucchi cuando ideó la casa para Elías Gil ubicada en el predio frontal a la Ciudadela, destinado hoy al Palacio de Justicia. En este caso la elección del modelo es más notoria, pues recayó sobre la calle parisiense de Rivoli, creada en 1802 por Fontaine, inspirándose en formas romanas, para conmemorar el hecho militar homónimo.

Muy otra fue en cambio la posición asumida cuando plasmó su proyecto para el Teatro Solís. Otorgó, como en todos sus trabajos, atención prolija a los problemas técnicos. Este estudio le mostró, como a otros arquitectos especializados en programas teatrales, que era imposible usar para el teatro los edificios proporcionados por el clasicismo greco-latino, pues las condiciones y características del espectáculo teatral antiguo eran distintas a las del moderno. Esta diferencia afectaba de tal modo aquellos ejemplos que impedía aprovechar su valor simbólico. La justificación que hubo de darse a sí mismo para evadir los principios teóricos que conformaban su mentalidad arquitectónica, no exenta de un tono excusatorio, fue estampada en la memoria que acompañó su proyecto: *"Lo sublime de la arquitectura no pertenece a nuestros teatros: un grandioso pórtico no se hermana con angostos atrios que conducen a reducidas escaleras, para llegar a algunos estrechos y oscuros corredores, y todo eso es, menos la consecuencia de nuestras costumbres, que de querer hacer mucho con poco"*. Así absuelto, sólo le restaba llenar la exigencia simbólica, imposibilitada de evidenciarse a través de edificios antiguos. Lo hizo creando ornamentos recordatoros de la función del edificio y columnatas almohadilladas, no incluibles en los modos clásicos, más propios del pre-romanticismo o, si se prefiere, de lo que Pauli llama "clasicismo romántico".

Se atribuye la concepción del actual teatro a Zucchi, adjudicándose a Francisco Xavier Garmendia la tarea de adaptar aquélla a las exigencias financieras de la sociedad propietaria. Pero el aspecto exterior de su fachada principal seguramente no es el ideado por Zucchi ni por Garmendia, sino el resultado de la asesoría prestada a éste por Clemente César, arquitecto uruguayo formado en Italia. Si la idea de adscribir un peristilo a la fachada es común a los tres arquitectos, el primero proyectó uno de seis columnas, de un piso de altura, descompuestas en doce piezas almohadilladas cada una. Esta idea, recogida por Garmendia, fue modificada a instancias de César y se le adicionó un peristilo octástilo, de impuro orden corintio, que involucra dos plantas. Parecería que el asesor hubiera tenido in mente el teatro Carlo Felice, levantado poco tiempo antes por Barabini en Génova, usado por el mismo Zucchi en su memoria como obra de referencia. De todos modos el edificio se inscribe, por su aspecto formal, dentro del cuadro neoclasicista.



La influencia del Panteón de Agripa en el s. XIX italiano: iglesia San Antonio Nuovo, de Trieste.



Las formas del Panteón traspuestas al Uruguay: Capilla del Cementerio Central (Rotonda).

3. IDEAS Y FORMAS INTRODUCIDAS POR PERSONAL TECNICO EDUCADO EN ITALIA.

Con la terminación de la Guerra Grande se inicia un lapso, extendido hasta los primeros años de la séptima década del siglo XIX, que en la historia de la arquitectura uruguaya corresponde a la etapa final de predominio de las ideas y formas neoclasicistas. Cuando aparezcan posteriormente en nuestra arquitectura lo harán, cada vez menos, como modos prevalentes, nunca con carácter exclusivo, y sí acompañando otras modalidades estilísticas e ideológicas no clásicas. Esta presencia conjunta caracterizará las últimas décadas del siglo.

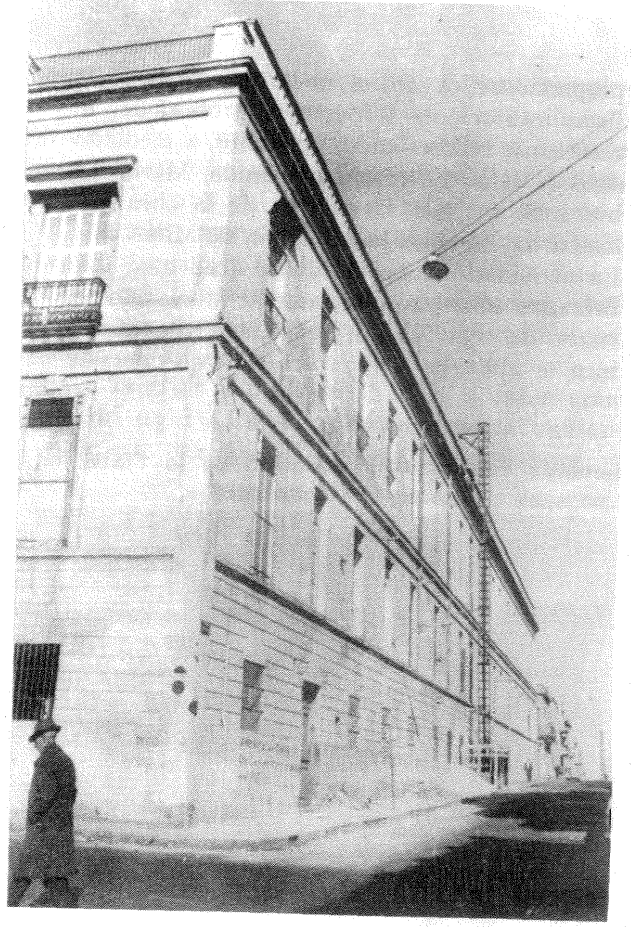
Aquel lapso, además, registra un arte neoclásico que proviene no de España o de Francia, sino de Italia. Zucchi, que era italiano, trasladó al Uruguay el neoclasicismo francés; ahora, mediante un proceso similar, las formas de aquel estilo originarias del norte italiano serán introducidas por dos suizos: el arquitecto Bernardo Poncini y su hermano Francisco. La presencia de estos artistas en nuestro país, al que llegaron acompañados de la familia de Bernardo, plantea, para la comprensión correcta de las formas que introdujeron, la necesidad de conocer el modo seguido para adiestrarse como arquitectos.

Los Poncini eran naturales de Tesino, cantón de habla italiana perteneciente a la Confederación Helvética, cuyos habitantes aportaron a la historia del arte italiano un conjunto de figuras de primera importancia. Este hecho tiene una triple explicación: la primera es consecuente de la actividad practicada en aquellos tiempos por una parte de la población tesinense, la distribuida en la zona del lago Lugano; la segunda, del modo y lugar de ejercer su oficio; la tercera, del lugar donde completaban su formación artística.

Desde el medioevo, los habitantes afincados en las tierras vecinas a los lagos Como y Lugano se agruparon, vinculándose, en algo así como una asociación conocida con el nombre de "maestranze comacine". Los componentes de este grupo, de carácter corporativo, unificado por estatutos, trasmitían sus conocimientos, empíricamente, de padres a hijos, en la obra y en el taller. Conformaron así un conjunto de familias practicantes de un arte, que entonces era también un oficio, al que se correspondía un modo adecuado de formación persistente en el tiempo. Esta manera de organizarse se completó con otra de ejercer su oficio. Como procedían de tierras pobres emigraban periódica o definitivamente a las zonas de Italia que, por su desarrollo económico y consiguiente acumulación de riqueza, resultaban propicias a la contratación de su habilidad artesanal, apta para levantar edificios importantes. Milán, el centro de mayor gravitación de la Lombardía, fue naturalmente su polo de atracción, pero no el único, pues difundieron su obra en las principales ciudades de toda Italia, descendiendo del Norte al Mediodía y del medioevo a la época contemporánea. Su obra, anónima durante la Edad Media, comienza a individualizarse en la Moderna, carácter que se acentúa en la Edad Contemporánea. Por eso tanto el Renacimiento como el Barroco y el Neoclasicismo ofrecen todavía en Milán, Venecia, Roma y Nápoles obras pertenecientes a los Solari o a los Fontana, nombres que distinguen a varias generaciones de dos familias de artistas tesinenses. Y también edificios, renacientes o barrocos, pertenecientes a Domingo Fontana, Cristoforo Solari, Carlos Maderna, Baltasar Longhena y Francisco Borromini, o neoclásicos, trazados por Pedro Bianchi, Pedro Nóbile y Luis Canónica, artistas todos de la misma procedencia.

En la época del neoclasicismo la formación arquitectónica comprendía ya algo más que el saber





Hospital de San José y la Caridad (Maciel). Remodelación del ala sobre 25 de Mayo (izquierda) y ala de ampliación sobre Guarany. (Bernardo Poncini).

práctico de los viejos "comacini" trasmitido de padres a hijos. Si bien este modo persistió, aunque alterado, durante todo el siglo XIX, el desarrollo cultural impuso la necesidad de complementar aquel conocimiento empírico del oficio con otro artístico, en su origen racional y luego mecánico en su aplicación, proporcionado en la escuela de arquitectura de la Academia de Bellas Artes.

Italia inauguró, en el Renacimiento, las academias y con ellas un movimiento cultural dentro del cual se hallan comprendidas las borbónicas ya estudiadas. Pero a diferencia de éstas, concebidas como instituciones auxiliares de la política real ubicadas en el campo artístico, aquéllas eran un auténtico producto humanístico que se proponía desentrañar la cultura clásica y al mismo tiempo

proporcionar los medios intelectuales para recrearla. Estas instituciones sufrieron el proceso del mismo clasicismo, refloreciendo, por tanto, a mediados del siglo XVIII. Es entonces cuando María Teresa, buscando mejorar la calidad de la obra artística lombarda, organiza la Academia de Milán en 1776. La actividad escolar de dicha academia, llamada Brera, no se inspiró directamente, durante el último cuarto del siglo XVIII, en el arte greco-latino; más bien se ajustó a la interpretación que de éste habían hecho los tratadistas italianos de fines del Renacimiento.

Luego, durante el período de dominio napoleónico, la arquitectura lombarda tomó el sesgo político que privaba en Francia. Y finalmente, restaurado el gobierno austríaco, con el magisterio de Carlos Amati recrudeció la influencia de Palladio, Vignola y Serlio, manejándose sus interpretaciones y dispositivos ornamentales junto a los de algunos edificios romanos y manieristas. En particular el Panteón de Agripa y la plaza que Bernini creó, para la iglesia de San Pedro en Roma, fueron modelos reiteradamente usados. Esta prevalencia de las interpretaciones hechas por los tratadistas se explica porque, a diferencia de lo ocurrido en otros países, Francia y España por ejemplo, en Italia el arte clásico es el arte nacional, original del país, de modo que el estilo romano, el renaciente y el neoclásico, constituyen aspectos de un mismo proceso, del que aquellos teóricos proporcionan su fundamento. Sin embargo, no se añadió a aquella educación una adecuada formación cultural. Años más tarde Boito, profesor de Brera, precisará que las academias daban lo que se llamaba formación artística, que comprendía dibujo, arquitectura (órdenes y composición de distintos géneros de edificios), modelado y perspectiva; pero no añadían conocimientos culturales históricos, arqueológicos y de lengua latina, lo que impedía a sus egresados realizar una correcta investigación sobre los propios edificios antiguos y su correspondiente interpretación. De ahí la sequedad típica del arte que practicaban, resultado directo de la aplicación de interpretaciones preestablecidas de obras no comprendidas ni sentidas.

Bernardo Poncini: sistematización de la Plaza Independencia y "Hotel de l'Univers". (Hacia 1894).



De cualquier manera la Academia de Brera ejerció una influencia decisiva en el norte de Italia, extendida al Tesino, que incidió en todos los grupos sociales vinculados a la actividad de proyectar y construir edificios. Es decir, que el modo por ella preconizado no sólo conformó a quienes la frecuentaron sino que, al entrar al dominio común por divulgación, modeló a quienes, sin haberse formado en ella, estaban relacionados con sus egresados como constructores o meros albañiles.

Por otra parte, análoga modificación a la operada durante el período neoclasicista en la formación de los arquitectos tesinenses ocurre en el campo de trabajo de los mismos. Pues los tesinenses continuaron descendiendo a Milán para completar su formación artística y técnica y naturalmente aplicaron en la propia Lombardía y en el resto de Italia su arte o su oficio. Pero además, en este período, su campo de trabajo se amplía a los imperios centrales, fruto lógico de la vinculación política de éstos con la Lombardía, y también a Rusia; Viena, San Petersburgo y Moscú conservan obra importante de estos maestros. Probablemente este cambio de dirección de la migración tesinense se deba a la crisis que afectó a Italia durante gran parte del siglo XIX, sólo resuelta con la unificación de este país bajo la dinastía de los Saboya.

BERNARDO Y FRANCISCO PONCINI.

Dentro de este cuadro general y en su etapa final se inserta la formación y el modo de trabajar de los hermanos Poncini. Se realizó aquélla en el Norte de Italia, presumiblemente entre los años 1840 y 1845, y después de trabajar allí trasladáronse al Río de la Plata. Actuaron en ese momento como pioneros llegados a un país cuyo desarrollo se iniciaba y ofrecía promisorias perspectivas. Trabajaron en Montevideo, parecen haberlo hecho en Entre Ríos para Urquiza, en el Palacio de San José y en Concepción del Uruguay, y dejaron obra en Paysandú.

Precisamente en esta ciudad fallece en 1883 uno de ellos, Francisco, en tanto que el otro, Bernardo, actúa en Montevideo, ciudad que abandonará para proseguir su carrera artística en otros países.

La obra que Bernardo realizó en Montevideo se ubica en el tiempo, en lo que ella tiene de esencial, entre los años 1857 y 1863.

Por curiosa casualidad estos trabajos se integran a obras iniciadas por otros arquitectos, aunque en algunos casos su intervención es tan importante que le ha impreso al respectivo edificio

un carácter distintivo, sea por largos períodos, como en el caso de la Iglesia Catedral de Montevideo y en el de la sistematización de la Plaza Independencia, sea definitivamente, como en el del Cementerio Central y en el del Hospital de San José y la Caridad, hoy Maciel.

Fue el verdadero creador artístico del Cementerio Central, pues si bien éste aparece en la planimetría de la Ciudad Nueva, comenzó a funcionar en 1835 y Zucchi realizó un primer estudio orgánico y plástico un año después, el proyecto completo, que Poncini estudiara en 1858, resultó la base de las obras que él mismo dirigió hasta 1863. De aquel diseño se ejecutó el muro que ciñe el cuerpo principal, y la capilla, llamada corrientemente la Rotonda, afectada a Panteón Nacional. Esta última traduce con precisión las características de su arte: las del clasicismo italiano coetáneo. La disposición centralizada comprende planta circular y cubierta hemiesférica, sigue la línea de edificios religiosos derivados del Panteón de Agripa, en la que también se hallan ubicados San Carlos Borromeo de Milán (1828-1847) y San Antonio Nuovo de Trieste (1827), ésta de otro tesinense: Pedro Nóbile. Se trata, bien entendido, de una obra de dimensiones menores y tanto por esto como por la ubicación céntrica que ocupa en el complejo funerario carece del peristilo típico de los otros edificios integrantes de la serie. En cuanto al dispositivo de expresión y sus elementos ornamentales, Poncini se ajusta a las normas de Vignola. Toma la variante romana del orden dórico que admite columnas sin estriar, pero les suprime las bases como correspondería al modo griego, tal vez por aceptarse esta licencia en edificios funerarios.

Análoga importancia, aunque de otro orden, tuvo su intervención, iniciada en 1859, en el Hospital Maciel. Al aumentar, con el subsuelo, la capacidad del ala que José Toribio realizara, mantuvo intacta la parte superior, correspondiente a la planta alta, y adecuó al neoclasicismo de ella la parte modificada, dando así el patrón al que se ajustarán tanto el ala que él mismo proyectó y realizó, sobre la calle Guarany, como todas las otras ampliaciones futuras.

En el mismo año intervino para dar terminación a la fachada de la Iglesia Catedral. En esta oportunidad debió ceñirse a las líneas generales del rústico proyectado por Saa y Faría y dirigido por Tomás Toribio. Pero las modificó extendiendo las columnas colosales, que el rústico limitaba al tramo central, a los dos tramos que lo flanquean, sustituyendo el ordenamiento jónico por el compuesto y creando toda la ornamentación. Resultó así la fachada concordante con el manierismo italiano, y como tal caracterizó el edificio hasta 1949.

Por último, hacia 1860, Poncini proyectó un nuevo ordenamiento para la Plaza Independencia que, en lo sustancial, consistió en cambiar la unidad rítmica proyectada por Zucchi, sin aplicación hasta aquel momento. El nuevo tramo comprende una planta baja porticada compuesta de columnas ordenadas al modo dórico, sobre la que se dispone un piso cuyos vanos, coronados por frontones alternativamente curvos y rectos, se enmarcan entre pilastras jónicas. Reproduce un tipo empleado también en el período manierista. Sobre esta base plástica Poncini proyectó y dirigió el edificio para el "Hotel de l'Univers" usando parte de la manzana ocupada por el actual "Victoria Plaza Hotel". También se ajustaron a dicho tipo, impuesto por ordenanza municipal, toda la obra realizada en adelante, hasta 1907, con frente a la plaza y, por acuerdo con sus propietarios, algunas de las fachadas levantadas antes de 1860. La plaza tuvo así, al final del siglo, el carácter de regularidad y

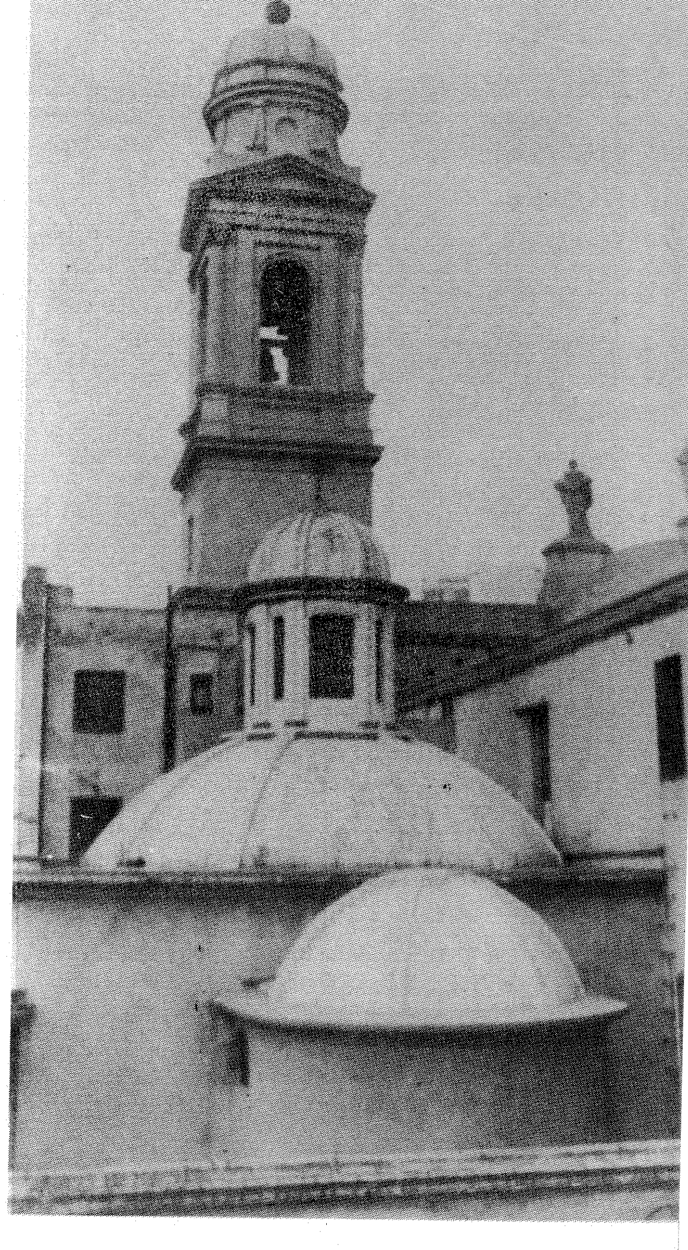


Plaza Independencia y Palacio Estévez. (Hacia 1916).

orden que el clasicismo impuso a sus espacios urbanos, como ocurre en la plazuela que Amati proyectara en Milán para contener la ya mencionada iglesia de San Carlos Borromeo. Aun el Palacio Estévez, hoy casa de Gobierno, se ciñe al ordenamiento plástico proyectado por Poncini, destacándose solamente por la mayor riqueza que surge de la sustitución, en los tres tramos centrales de la fachada, de las pilastras jónicas lisas por otras estriadas y de coronar el conjunto de aquellos tres tramos con un frontón.

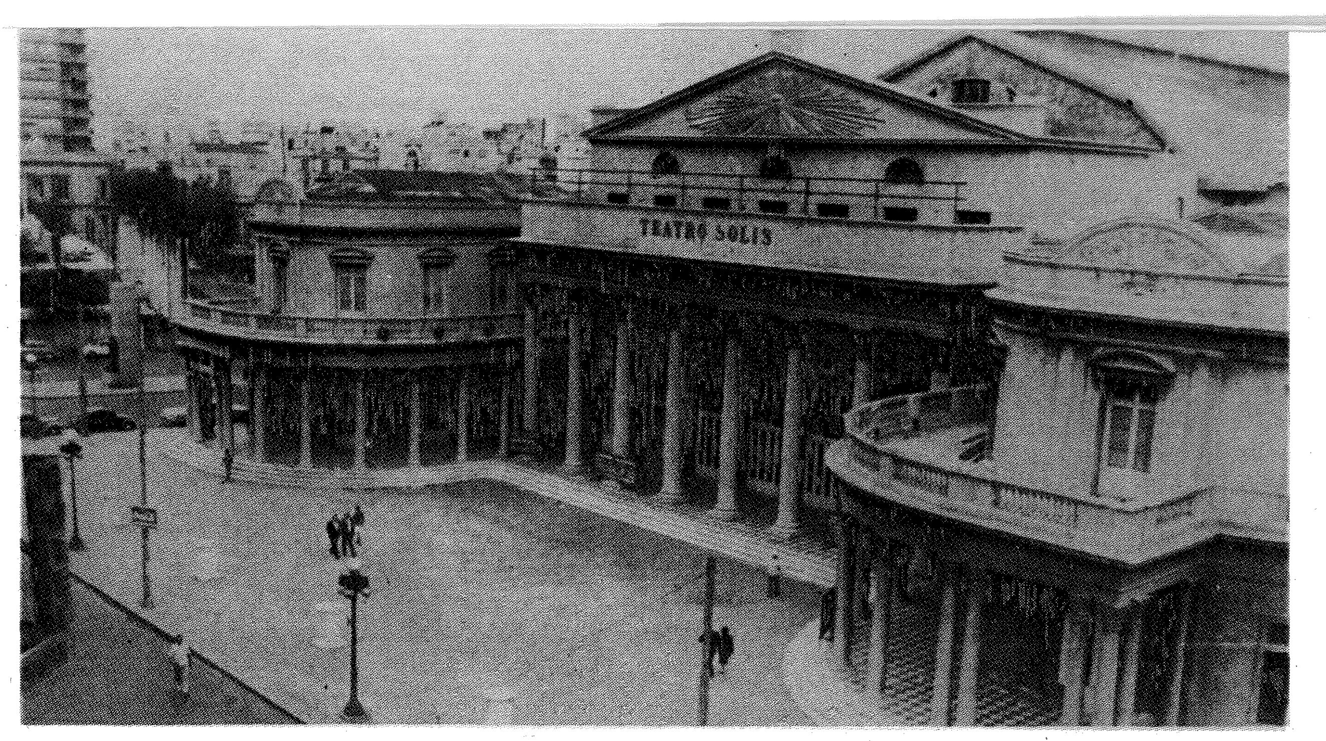
La iglesia de Nuestra Señora del Pilar, levantada en 1862 en Paysandú, por Francisco Poncini, respondió a la misma línea estilística evidenciada, no como en la Rotonda del Cementerio Central por su disposición planimétrica o su cubierta, sino por el peristilo clásico que le confiere singular prestancia.

Líneas del neoclasicismo italiano: Iglesia Parroquial de Paysandú, según proyecto de Francisco Poncini.

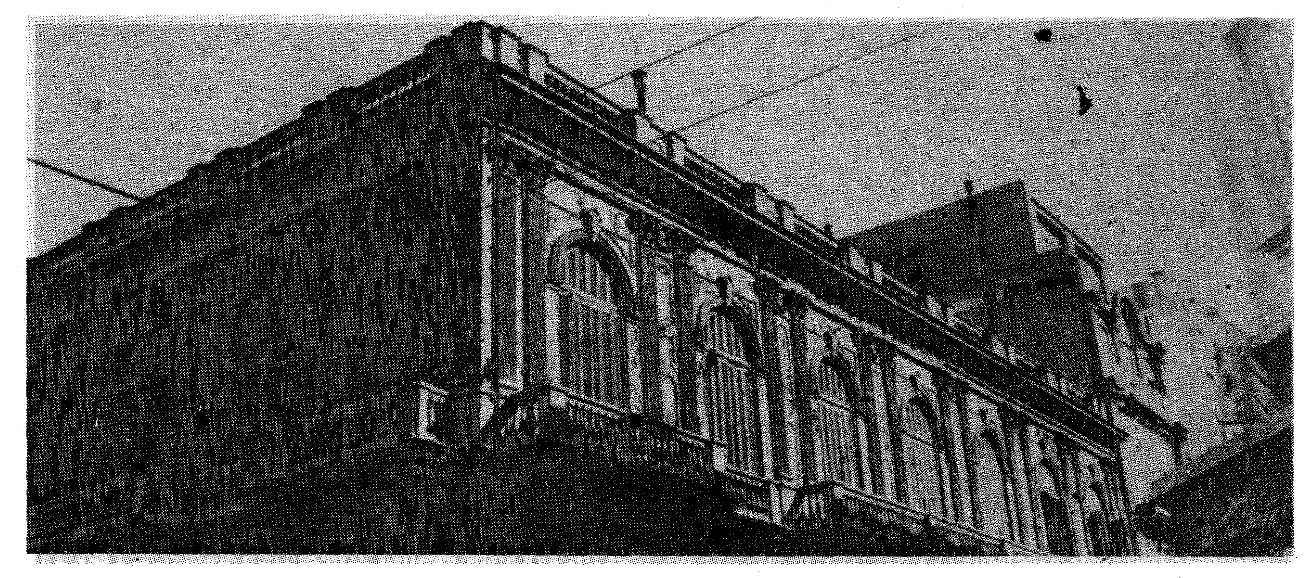


Iglesia Catedral de Montevideo

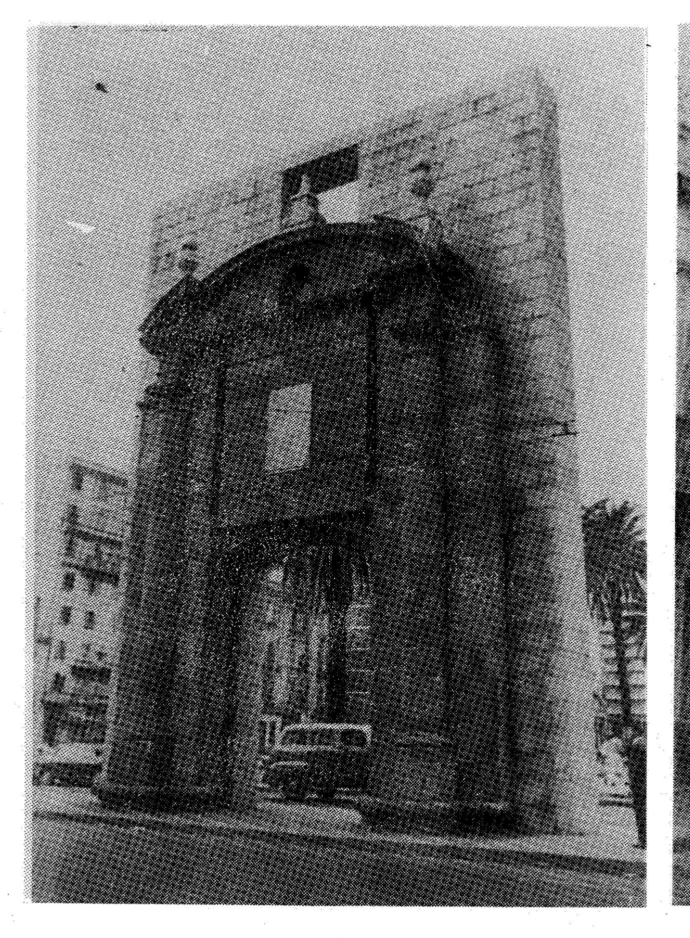
Pórtico de la Estación del Ferrocarril Central.



Plazuela del Teatro Solís.



Casa de Carlos de Castro.



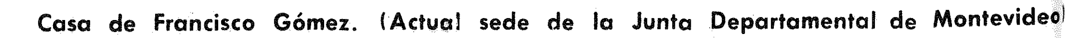
Puerta de la Ciudadela.



Casa de Luis Andreoni

Iglesia de San Carlos, en la ciudad del mismo nombre.

Club Uruguay.



Casa de Francisco Gómez. (Actual sede de la Junta Departamental de Montevideo)



Casa del general Máximo Santos, actual sede del Ministerio de Relaciones Exteriores.

MODALIDADES ECLECTICISTAS.

1. IDEAS Y FORMAS INTRODUCIDAS POR PERSONAL TECNICO EDUCADO EN FRANCIA.

El estudio de este aspecto del tema nos enfrenta a un problema particularmente complejo desde el punto de vista expositivo.

Obedece ello a varias causas. La primera es la propia y natural complejidad del período histórico tratado, ya que en él se registran, al mismo tiempo, numerosas tendencias arquitectónicas. La segunda consiste en la multivalencia conceptual que cobra el término *eclecticismo;* éste tiene un sentido clasificatorio general cuando se refiere al período en su totalidad, en tanto se admitan en él, adjudicándoseles igual valor, pluralidad de tendencias estilísticas; otro sentido clasificatorio particular, cuando se aplica a la obra de un arquitecto constituida por edificios cada uno de los cuales responda a un modo formal distinto; y aun un tercero, cuando su uso define la obra que resulta, en sí misma, ser la síntesis consecuente de formas extraídas, cada una de ellas, de estilos diferentes. Una tercera causa de la señalada complejidad expositiva, responde a las variadas vinculaciones establecidas en el campo ideológico entre la arquitectura y la filosofía, cuyo cuadro complejo es, en realidad, reflejado por ésta sobre aquélla.

También añade dificultades el criterio con que fueron ordenados, en su época, arquitectos y tendencias estilísticas, distinto al manejado en la actualidad: Labrouste y Duban, llamados entonces arquitectos románticos, a pesar de la expresión clasicista de sus edificios, no podrían hoy aspirar a la romanticidad.

Por si fueran escasas las circunstancias anteriores para confundir el panorama, algunas de las figuras principales operan en Francia, a lo largo del proceso, nunca en un mismo momento, y lo hacen con arreglo a ideas distintas.

Finalmente, en lo que respecta al reflejo de estas modalidades en nuestro país, el cuadro se com-


Iglesia de San Francisco: elementos medievales y clásicos evidencian el modo ecléctico de V. Rabu.

plica porque la corriente esencial francesa se superpone a la secundaria italiana, circunstancia que, como es obvio, no se manifiesta en los países influyentes; en Francia el desarrollo ideológico arquitectónico y el filosófico se manifiestan al unísono, en tanto que en el Uruguay la introducción de aquellas ideas no es sincrónica. Este descompás dificulta, aquí, la apreciación de sus conexiones, evidenciadas allá por la presencia de los jefes de tendencias y por la obra explicativa que produjeron.

El proceso que termina por imprimir carácter ecléctico al conjunto de la arquitectura francesa de buena parte del siglo XIX, proviene de la desintegración del sistema de ideas que la regía en el Primer Imperio, reflejo, por lo demás, de la operada en el ámbito filosófico.

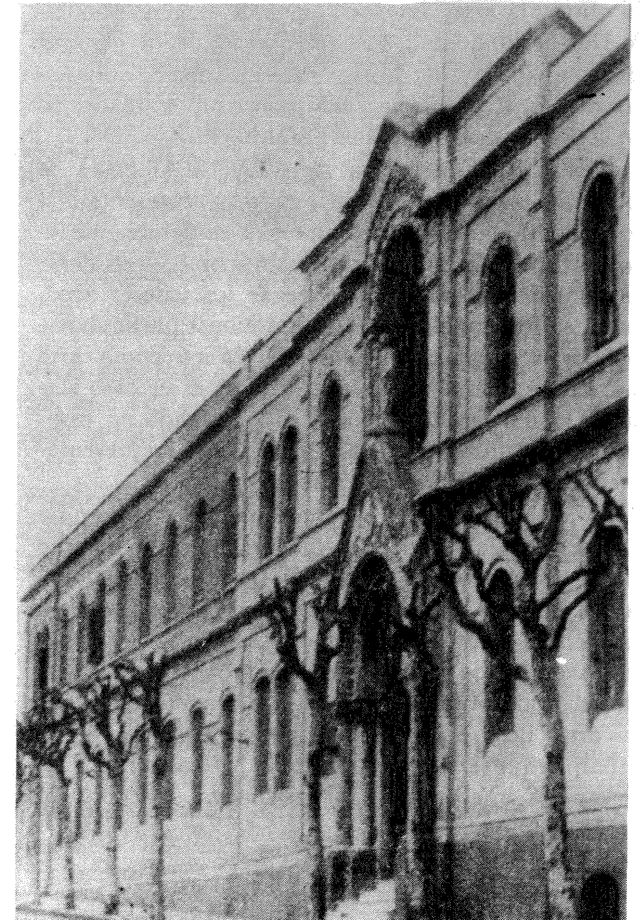
En éste último, el Ideologismo, modalidad declinante al final del dominio napoleónico, da paso a tres sistemas de ideas. El primero, la filosofía de la Iglesia revivida, funciona como sostén ideológico de la restauración borbónica. Se compadece con el modo de pensar arquitectónico cerradamente clasicista, apoyo ideológico, a su vez, de la Academia de Arquitectura restaurada bajo cuya férula cae la Escuela de Bellas Artes. La segunda corriente, eclecticista de cuño racional, se afana, en lo que resta del siglo, por componer un sistema de ideas con elementos extraídos del acervo histórico espiritualista. Producto del pensamiento de una clase —la nobleza— cuyo estilo de vida es ya una síntesis compuesta de sus hábitos tradicionales y de los que le impusiera la burguesía triunfante, da base a la monarquía de Julio. Su réplica, en el campo ideológico arquitectónico, se encuentra tanto en la apertura del clasicismo a otros modos de entendimiento como en la caída de Quatrèmere de Quincy. La tercera corriente, la filosofía social, algunas de cuyas modalidades tienen notorias vinculaciones con la arquitectura, es de oposición a los regímenes monárquicos. Fuertemente influida por lo romántico, remplazada y en cierto modo continuada por la filosofía positiva, da sostén a las ideologías arquitectónicas más radicales surgidas de la lucha académica.

En particular el conflicto que se dilucida en el escenario más restringido de la Escuela de Bellas Artes, responde al detalle siguiente. Restaurada la Academia y afirmado en la Escuela el concepto clasicista que prescribe el solo uso de las formas greco-latinas, el fermento romántico habría de arremeter prontamente contra aquél. En un primer momento, y hasta mediado el siglo, la lucha se plantea dentro del campo estilístico limitado por el clasicismo, manifestándose a través de una tendencia que se propone habilitar otros modos clásicos además del antiguo, admitir criterios de interpretación más liberales y lograr admisión para otras condicionantes arquitectónicas diferentes a las establecidas en la doctrina académica. Se diseñaron así en el campo citado dos líneas de desarrollo que, desde su inicio, marcharon paralelas.

Por un lado la racional, de lógica ciencista, cuyo jefe reconocido es Henri Labrouste. Obviando la prevalencia de los modelos clásicos, esta tendencia entiende que, tanto la estructura resistente, fruto de la organización de los materiales, especialmente el hierro, calculada en base a leyes mecánicas, como la disposición de las diversas partes del edificio, ajustada a esquemas orgánicos funcionales específicos, como la posición de la obra en el lugar, determinada por leyes climáticas, son las condicionantes que determinan las características de los volúmenes arquitectónicos y no lo son, en cambio, los dispositivos ornamentales. Sólo después de determinados aquellos volúmenes y sus limitaciones principales puede distribuirse sobre ellos la ornamentación, ésta sí, clásica. Naturalmente un tal modo de concebir las relaciones entre volúmenes y ornamentos tiene como primera consecuencia la alteración de las proporciones que guardan entre sí las distintas partes del dispositivo ornamental elaborado por los tratadistas clásicos.

La segunda línea de desarrollo, encabezada por J. F. Duban, compañero de Labrouste, maneja también elementos clásicos, pero pretende evadir el estrecho límite fijado por la doctrina académica, añadiendo, al clasicismo antiguo, el moderno: el italiano del Renacimiento y el que resulta de la ex-

Asilo Dámaso A. Larrañaga; obra de Rabu de 1869.



pansión de éste en Francia. Estima, con lógica especulativa, que todas estas formas deben usarse con criterio similar al empleado por los arquitectos del temprano renacimiento italiano, dirigido más a captar el espíritu de las formas, relacionándolo con el tema tratado, y menos a la copia mecánica de aquellas formas con arreglo a pautas preestablecidas por teóricos.

Estas dos manifestaciones conflictuales son acompañadas por una tercera que, a diferencia de ellas, no es dirigida por un egresado de la Escuela y que, además, extiende el campo de lucha estilístico más allá de los límites clasicistas. Su centro es la obra y la actividad ideológica de Eugène Viollet-le-Duc, autodidacto que, en virtud de la libertad de enseñanza y del libre ejercicio artístico impuestos por la Revolución, pudo construir edificios, divulgar sus ideas y enseñar arquitectura.

La obra y la crítica de Viollet-le-Duc, en la primera etapa de su vida artística, representan el ejemplo más nítido de influencia romántica en la arquitectura francesa. El romanticismo, que entre otras actitudes tiene la de negar los valores absolutos, subrogándolos por las expresiones particulares, locales y nacionales, ignoró el clásico como arte universal aunque pudo admitirlo, y es el caso italiano, como manifestación local. Revalidó en cambio las arquitecturas nacionales, cuya representación en Francia adjudicó al estilo gótico.

Viollet-le-Duc fue quien mejor comprendió esta tendencia y concedió especial interés al estudio de la arquitectura ojival. Más tarde dirá que, con aquel estudio minucioso, él y sus arqueólogos se proponían deducir los principios teóricos que habían conducido a los arquitectos góticos permitiéndoles producir las formas lógicas características de su arte. Pero ocurrió que, cuando se propuso enseñar arquitectura sustituyendo a Labrouste, los discípulos interpretaron su enseñanza no como un esfuerzo destinado a proporcionarles los principios racionales que gobiernan la arquitectura, sino como un medio de aprender un método para proyectar edificios modernos con formas góticas, de modo que el resultado de tal desatino fue un arte que no se diferenciaba del clasicismo académico más cerrado sino por las formas usadas, mas no por los principios que guiaban su empleo. Viollet-le-Duc reaccionó contra esta interpretación retirándose de la enseñanza; pero en la Escuela de Bellas Artes se abrió una lucha lateral implacable entre clasicistas y goticistas.

El conjunto de las tres tendencias diseñadas, según las cuales se desarrolló el conflicto académico, constituyó la ya mentada escuela romántica de arquitectura: las unía solamente su oposición al régimen académico.

Como se ha visto, bajo dicha denominación común se hallan incluidos tanto la modalidad racional como la ecléctica, aunque estos términos no impliquen en los hechos oposición total entre ambas tendencias. Ésas serán las que se desarrollarán en la segunda mitad del siglo, no unidas ya, sino en polémica. En este período la corriente racionalista, además de la variante clasicista —por tanto historicista— que iniciara Labrouste, ofrecerá otra no historicista impulsada por Viollet-le-Duc. (Esta tendencia será desarrollada hasta más allá del siglo por uno de los dos discípulos que Viollet-le-Duc había conservado cerca de sí después de su fracaso docente: A. de Baudot.) Sin embargo, las dos variantes conservan su base ciencista, apoyada ahora sólidamente en la filosofía positiva de Comte, vinculación hecha efectiva en los cursos de Estética, leídos por Taine en la propia Escuela de Bellas Artes. Así armado ideológicamente, el racionalismo combatirá al eclecticismo y lo desplazará finalmente en el siglo XX.

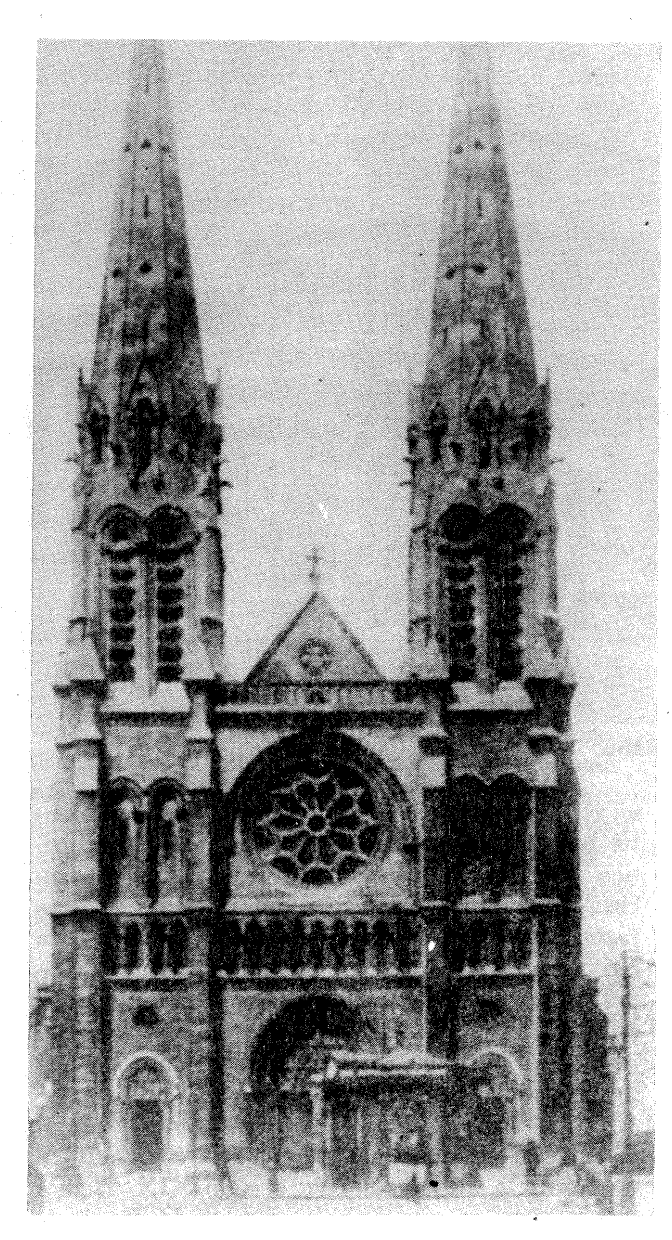
Por su parte, el eclecticismo se desenvuelve por



Alas laterales anexadas al Teatro Solís por Víctor Rabu.

efecto de la presión que sobre él operan dos fuerzas. Una, originada en el desarrollo de la idea romántica de los valores locales, impuso al eclecticismo la extensión de su campo estilístico, añadiendo a las modalidades clásicas admitidas por Duban la de los diferentes estilos nacionales, incluyendo también los más alejados de Francia en el tiempo y en el espacio, con lo cual la arquitectura adquirió marcado tinte exótico. La otra, el agotador conflicto clásico-gótico, dio al eclecticismo el papel de árbitro y así fue síntesis de aquellos estilos antinómicos, asociándolos a los que ya integraban la tendencia. C. Daly, divulgador de ideas y formas mediante sus publicaciones periódicas y él mismo arquitecto, fue el teórico de la tendencia en el momento de su expansión. Su posición tomaba base en la misma filosofía ecléctica, en su crítica negativa al racionalismo arquitectónico ciencista y elaboraba también ideas apoyadas en una razón cuyos argumentos no los proporcionaba ya la ciencia aplicada a la arquitectura, sino la pura especulación intelectual. Daly negará, más tarde, el eclecticismo y también sumará su opinión al movimiento que desembocará en la renovación no historicista de la arquitectura.

Una observación final cabe a cuanto venimos diciendo y ella tiene que ver con una característica que toma la arquitectura en el siglo XIX. Hemos señalado ya en este trabajo que, en la época de Napoleón I, la arquitectura era gobernada por una



El goticismo en Francia: "Saint Jean" de Belleville.

idea entonces política. Este modo se acentuará tanto en la tendencia racional como en la ecléctica, y muy especialmente cuanto más intensa sea la influencia romántica. En adelante la valoración del producto arquitectónico no será más una operación sensorial, por lo mismo que el problema formal arquitectónico se sustrae en buena parte a la propia arquitectura. La idea de belleza no se asociará a la plástica y a los sentidos sino a la inteligencia, puesto que un edificio será "bello" —mejor diríamos útil— si se comprueba intelectual o experimentalmente su adecuación a determinantes imaginadas o científicas, según se trate de edificios eclécticos o racionales. En el caso extremo romántico, aquella idea de belleza, o ésta de utilidad, dejaron paso sólo a fenómenos intangibles. La arquitectura no será ya sensorialmente bella ni intelectualmente "bella", sino una ilusión que se propone recomponer estados de espíritu pretéritos.

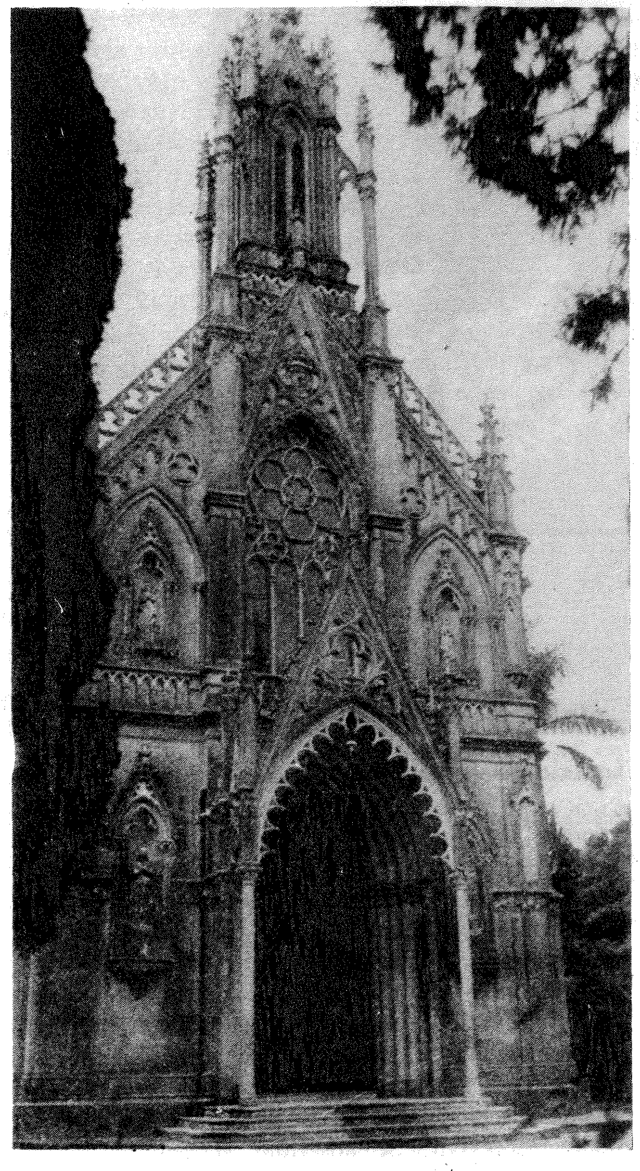
VICTOR RABU.

Los sistemas de ideas franceses resultantes de la desintegración de la Ideología se manifestaron en Uruguay, bajo su forma de Filosofía Social, en el período preliminar a la Guerra Grande y durante ésta. En cambio la modalidad espiritualista ecléctica de cuño racional comenzó a hacerlo al finalizar este conflicto (con más precisión, cuando inició su funcionamiento la Universidad de la República) y continuó influyendo de modo excluyente hasta 1877 y conjuntamente con el positivismo sajón desde esa fecha hasta fin del siglo. Se manifiesta en gran parte de este período la presencia del romanticismo, que inspiró a la Filosofía Social e influyó directamente en el eclecticismo racional.

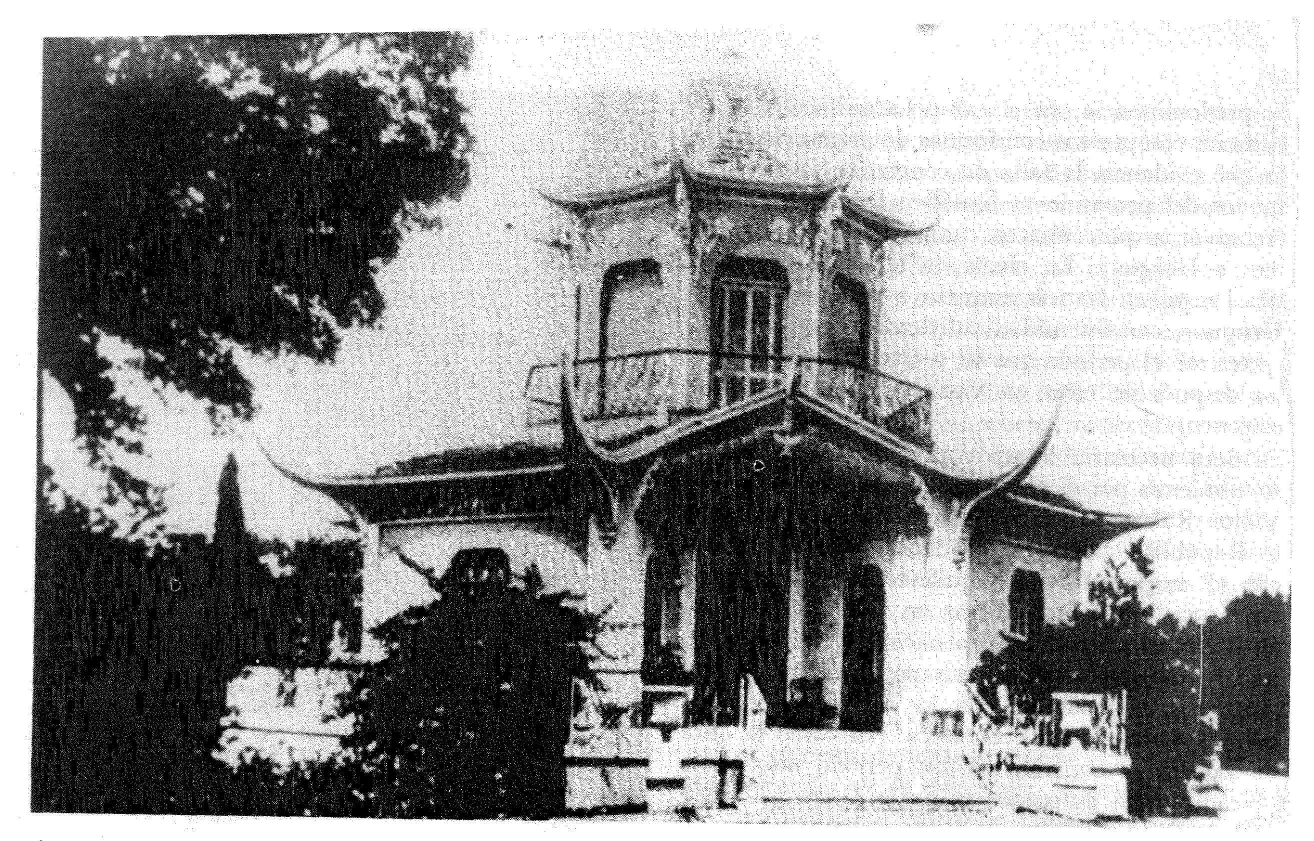
La posición ocupada por estas corrientes filosóficas en Uruguay permite señalar que la primera etapa del espiritualismo ecléctico coincide con la predominancia, en el campo arquitectónico, de edificios compuestos con formas de origen clasicista, lo que evidencia la falta de concordancia entre los modos del pensamiento filosófico francés y sus correlativos arquitectónicos cuando ambos se trasladan a Uruguay. En efecto, la arquitectura ecléctica de origen francés empieza a hacerse sentir en Uruguay, con intensidad suficiente como para caracterizar el período que la contiene, mucho tiempo después de estar en vigencia el espiritualismo ecléctico.

Será necesario llegar al período delimitado en su comienzo por el año 1864, para que la obra de Víctor Rabu, radicado desde ocho años antes en la República, cobre efectividad y volumen y con ello el modo ecléctico arquitectónico. Y esta circunstancia también confirma un rasgo caraterístico de la historia arquitectónica nacional: la ubicación que toman en el tiempo sus períodos más representativos, coincidentes con los de relativa calma política y de euforia económica. Así como la obra de Zucchi se concreta en un período muy corto ubicado en la antecedencia de la Guerra Grande y la de Poncini se desarrolla en el breve lapso que transcurre desde el momento en que el país realcanza su equilibrio después de la Guerra Grande hasta la iniciación de las turbulencias ocurridas durante el gobierno de Berro, las manifestaciones que hacen sentir la presencia del eclecticismo arquitectónico francés tendrán lugar en un período abierto con la terminación de la revuelta de Flores y se diluirán al abrirse la crisis iniciada en el gobierno de Lorenzo Batlle.

Víctor Rabu no llegó a Montevideo con la finalidad de ejercer su arte. Lo hizo a raíz de una aventura colonizadora que lo convirtió en su víctima. Contratado, como jefe de familia agrícola, por quien debía traer agricultores para poblar la colonia francesa San Juan, en la provincia de Co-



Capilla Jackson de la Sagrada Familia: el goticismo en Uruguay.



La casa-quinta de Fynn recoge el exotismo oriental que Rabu virtió en algunos edificios.

rrientes, República Argentina, llegó a Montevideo, puerto de trasbordo para alcanzar su destino. Como ocurrió frecuentemente con empresas colonizadoras organizadas en aquella época, ésta resultó ser un negociado. Los colonos, abandonados en esta ciudad entonces azotada por la fiebre amarilla, debieron recurrir al cónsul francés Maillefer, en busca de protección. Rabu quedó así radicado en Montevideo y tuvo que apelar en los primeros años a los conocimientos de dibujo que poseía para poder sobrevivir. Se adscribió al estudio de un compatriota, Aime Aulbourg, que ocupaba un cargo en la Comisión Topográfica. Luego completó sus posibilidades de trabajo con la obtención del título de agrimensor y la enseñanza de dibujo lineal.

Como Rabu partió hacia el Río de la Plata a la edad de 22 años, todo hace presumir que su formación arquitectónica debió ocurrir, a más tardar, entre los años 1851 y 1855. En su contrato de colono figura como argumento, pero este documento no prueba su título sino su arte, pues en Francia no se otorgaba diploma en ese entonces. La arquitectura era entendida como una actividad similar a la pintura y a la escultura, y no como profesión técnica. De todos modos es indudable que Rabu poseía formación artística de arquitecto y que ésta se hallaba asentada en el conocimiento de los estilos históricos arquitectónicos, dominando, en cambio, mucho menos los modos de componer, especialmente aquellos necesarios para resolver problemas de envergadura. Tal vez los conocimientos empíricos requeridos para manejarse en obra fueron adquiridos en Europa y en Montevideo, aquí trabajando con Aulbourg y vinculado con la familia de constructores Claret.

La ubicación, dentro del movimiento arquitectónico francés, del momento en que Rabu se formó como artista, debe emplazarse en la etapa central del desarrollo de la corriente eclecticista, más cerca del período final que del inicial. Etapa por tanto alejada del momento en que el eclecticismo se movía dentro del campo clasicista jugando sus composiciones con formas de las diferentes épocas de aquel estilo, y en cambio muy vecina al concretado luego de que Daly formulara, en 1863, la doctrina eclecticista, entendiendo por estilo representativo de dicha modalidad la resultante de refundir en uno los variados modos pretéritos.

Entonces se hacía sentir intensamente, sobre el eclecticismo arquitectónico, la presión de la idea romántica valorativa de las modalidades nacionales que en el caso implicaba magnificar los estilos, incluso los exóticos. Así todos ellos podían ser manejados por un mismo arquitecto, juntos o separados en edificios realizados simultáneamente, sin trasgredir la doctrina. Era, por tanto, condición fundamental del arquitecto la de ser un buen conocedor de estilos y, como la dinámica del desarrollo eclecticista lo exige, la publicación de las ideas y obras más importantes permiten a los artistas y profesionales mantener al día su producción. Centro de este movimiento, París lo hace conocer al resto de Francia y al extranjero por medio de la *Encyclopédie d'Architecture*, el *Moniteur des Architectes* y la *Revue General d'Architecture*. Ha de concederse crédito a Claret cuando dice que Rabu poseía un catálogo de varios edificios europeos que usaba como modelos, pues precisa, con otro lenguaje, el régimen profesional arquitectónico usado entonces, concordante con el modo ecléctico y cuya práctica, por otra parte, no fue sólo usada en Francia sino también en Inglaterra, y más tarde en Italia. Es muy sintomático, y sirve de índice para ubicar el proceso dentro del cual se halla involucrado Rabu, que en los primeros años de la década iniciada en 1860, dichos órganos publiquen ejemplos del más llamativo exotismo (moro, chino e hindú), algunos de los cuales serán recogidos pocos años después por Rabu en sus edificios.

El elenco de obras realizadas por Rabu se halla hoy reducido, pues muchas de ellas —la Bolsa de Comercio, el Hotel Americano, las casas quintas de Gómez y de Fynn, las viviendas de Arocena y Requena— fueron demolidas, en tanto otras —el teatro "Alcázar Lírico" y el grupo de casas de apartamentos de Mendeville, Sosa Díaz y Varela— han sido de tal modo transformadas que deben considerarse perdidas. Sin embargo, las restantes permiten definir el significado que su trabajo tiene en la historia de la arquitectura nacional.

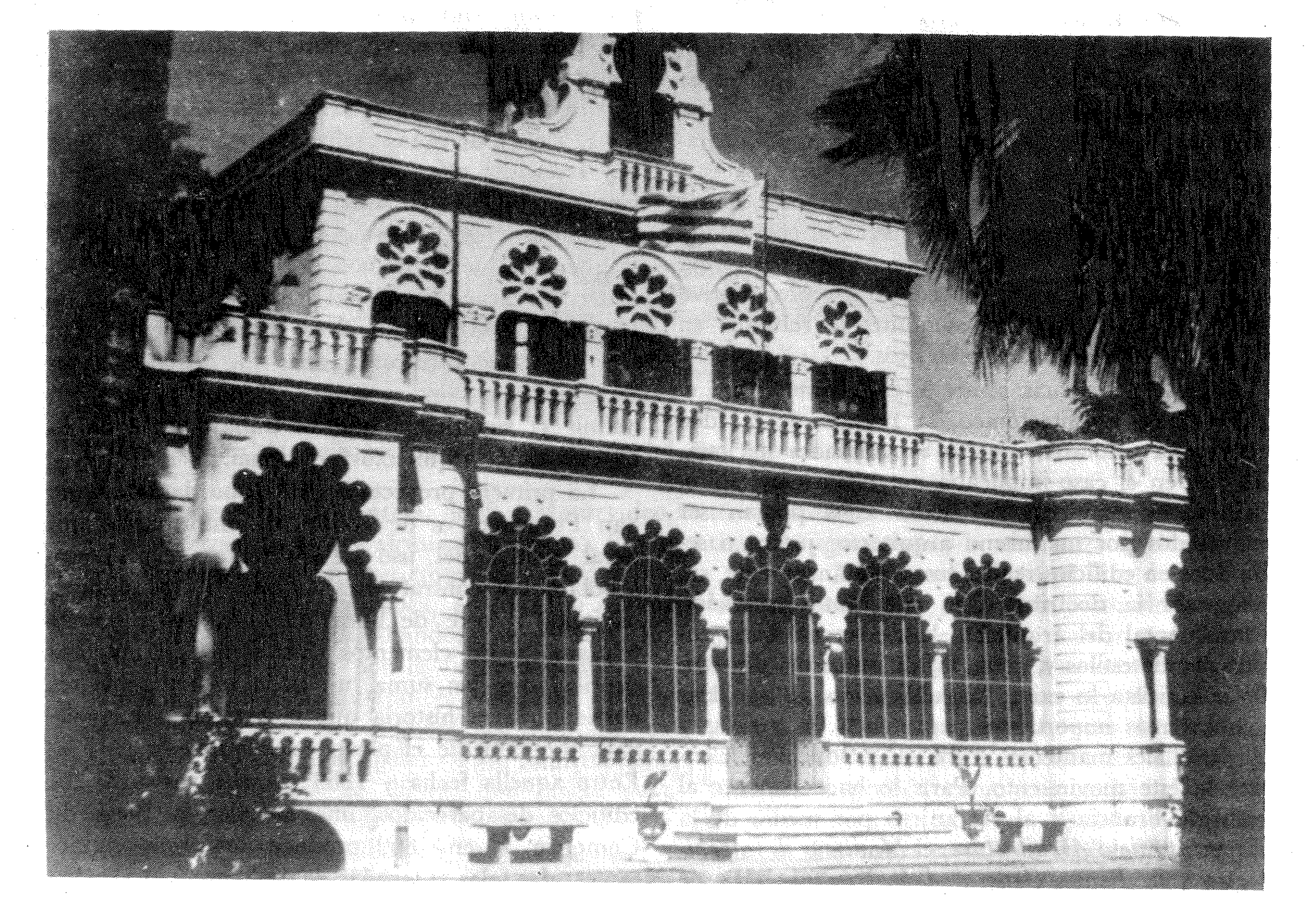
La primera proyectada por Rabu, la Iglesia de San Francisco, es de 1864. Su conformación general resulta del uso de elementos medievales: arbotantes y contrafuertes, bíforas y rosa central, capiteles y torre de línea románica auvernesa o tolosana, y de elementos clásicos: entablamentos denticulados. En suma, un estilo inclasificable recurriendo a la historia que le antecede; en realidad, propiamente el pleno eclecticismo.

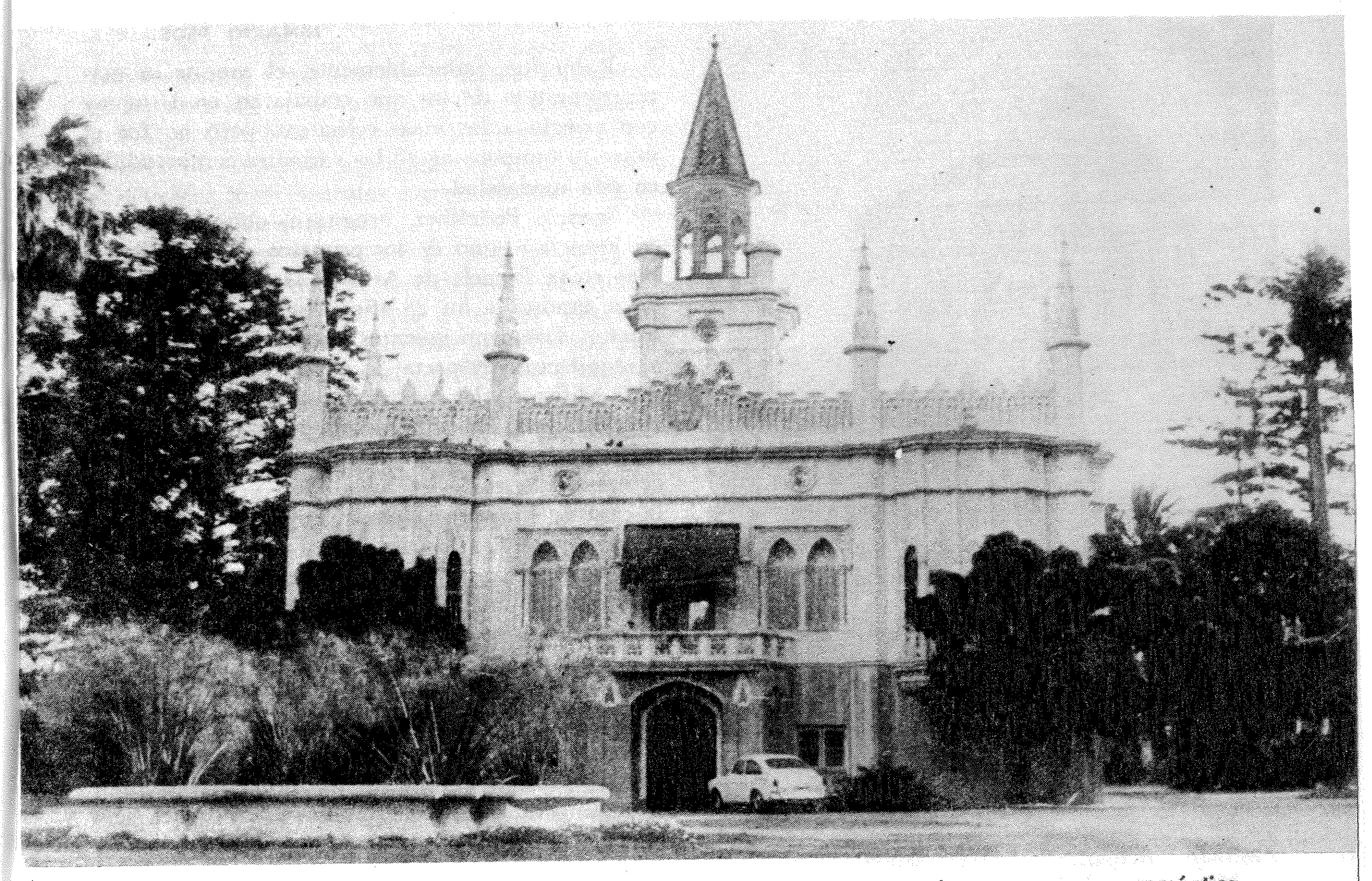
Entre aquella fecha y 1869 concibe varios de los edificios desaparecidos, uno de ellos la Bolsa de Comercio. Y en 1869 produce dos obras importantes: las alas anexadas lateralmente al Teatro

Solís y el Hospicio "Dámaso A. Larrañaga", hoy en ruinas.

La primera se trata de una obra descuidada, tanto desde el punto de vista plástico como desde el de la composición. Las fachadas, para cuya organización recurrió al clasicismo, acusan incomprensión de la lógica formal peculiar de este modo estilístico e infracciones a las reglas determinantes de su ordenación: el tramo de pilastras superpuestas no se ajusta a ningún ritmo, y tampoco a las proporciones correspondientes a los ordenamientos corintio y compuesto empleados. Más serias son las fallas al inventar las formas de sus cubiertas al relacionar las masas de estos cuerpos con la del teatro, comprimida entre aquéllas, y al usar los pórticos como elementos de composición, inarmónicamente dispuestos en relación al peristilo del teatro.

Casa-quinta de Eastman: otro ejemplo de exotismo estilístico, atribuido a Rabu.



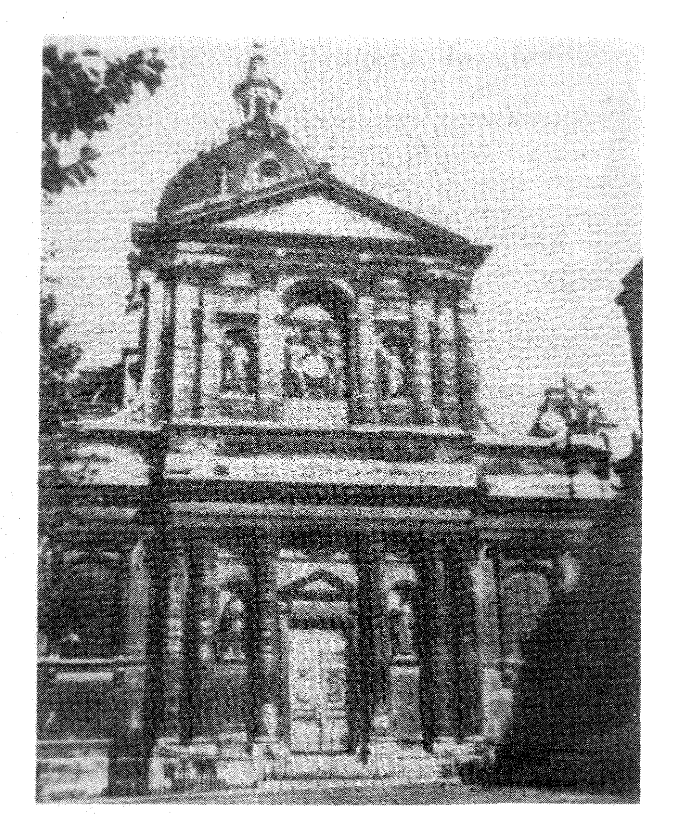


Casa-quinta de Aurelio Berro, hoy sede de la Embajada Argentina: arquitectura para un romántico.

En cuanto al Asilo, se trata de un volumen de estilo indeciso, aunque su portal sobre la calle San Salvador pueda clasificarse como románico. Dentro de ese volumen Juan Tosi dispondrá la capilla, veinte años más tarde, arreglándola al modo románico.

Luego salen del estudio de Rabu, nítidamente ubicadas en un estilo histórico —hecho que les confiere unidad— la capilla Jackson, al modo gótico, y la casa llamada de Requena, ajustada al modo de los palacios de fines del renacimiento italiano, es decir al manierismo lindando con el barroco.

Para terminar el diseño de la obra de este arquitecto deben mencionarse otras dos: la casa-



Iglesia de la Sorbonne: el modo barroco francés.

quinta de Fynn, demolida, y la casa-quinta de Eastman (atribuida a Rabu), sendas muestras de exotismo chino y moro. Estas imitaciones, como ocurrió con la mayoría de las obras eclécticas, están lejos de ser el resultado de un serio estudio arqueológico capaz de proporcionar al proyectista el espíritu del estilo imitado y la fidelidad que parecen buscar. Se trata, en muchos casos, de invenciones a propósito de formas extrañas, característica que, agregada a la mediocre calidad que acusa con frecuencia la obra ecléctica, terminó por desprestigiar este estilo.

IGNACIO PEDRALBEZ.

Rabu fue, indudablemente, el arquitecto más representativo de los que trabajaron en Uruguay con arreglo a las ideas eclécticas, pero no fue el único ni tampoco agotó las variantes comprendidas en esta modalidad.

Ignacio Pedrálbez, uruguayo, obtuvo su título en Francia —uno de los primeros— en 1860. Lo hizo en la Escuela de Artes y Manufacturas, donde se graduó, a los 23 años, como ingeniero constructor. Los conocimientos adquiridos, por lo que a arquitectura respecta, lo capacitaban para construir edificios y las formas por él usadas hacen que el eclecticismo extienda su influencia en el país hasta su muerte, ocurrida hacia 1892. En el período comprendido entre los años 1865 y 1875 levantó la casa de Francisco Gómez, hoy sede de la Junta Departamental, y la casa-quinta de Aurelio Berro, propiedad de la Embajada Argentina. Ambas goticistas, la última destinada a un poeta, financista y romántico, se ajusta muy bien al propósito de esta tendencia: hacer de la arquitectura y su entorno un cuadro sugeridor de ideas y sentimientos pasados. Integra la obra importante de Pedrálbez la Iglesia de Nuestra Señora de Lourdes, compuesta mediante agrupación de formas creadas por la arquitectura religiosa francesa barroca del siglo XVII. La Sorbonne y Saint Gervais proporcionan los antecedentes directos.

JULIAN MASQUELEZ.

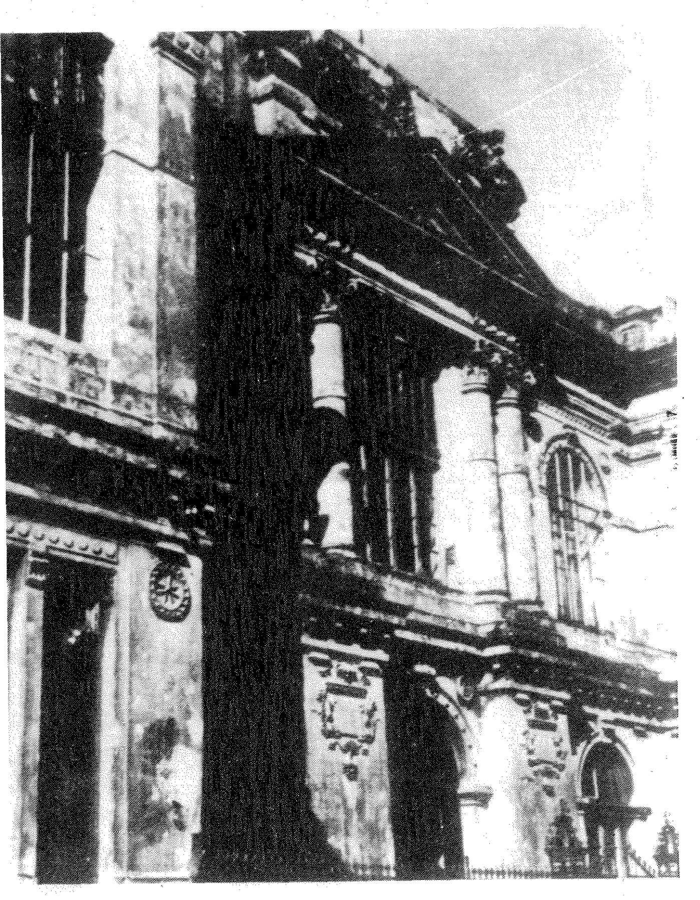
Entre los años 1863 y 1874 la Escuela de Bellas Artes de París sufrió una crisis que afectó tanto su enseñanza como el ejercicio del arte en ella aprendido. Como resultado se incorporaron a sus estudios asignaturas de carácter cultural y de naturaleza técnica y se instituyó además el diploma de arquitecto, testimonio del valor de los estudios realizados. Por tanto, aunque la preparación artística siguió siendo la esencial, el concepto de arquitecto como mero hombre de arte cedió en parte ante los requerimientos impuestos por la época. Sin embargo su doctrina poco varió antes de 1894, año en que llega Guadet a la cátedra de Teoría de la Arquitectura. Continuó agotándose el conflicto entre eclecticistas y racionalistas y registrándose a su favor la reacción clasicista.

Precisamente entre 1883 y 1888, en dicha Escuela de Bellas Artes se formó Julián Masquelez, un uruguayo de talento, que de regreso a su país había de cerrar con su actividad la influencia ejercida en el siglo XIX por el eclecticismo francés en el Uruguay. La obra de Masquelez, fuertemente influida por el sentimiento clásico, se concreta en dos edificios aún en pie.

La primera obra comprende la ampliación del Hospital de San José y la Caridad, hoy Maciel, correspondiente a la parte sur-este del solar que ocupa, con frente a las calles Washington y Maciel. La parte más importante está constituida por el acceso ubicado en el centro de la primera de las calles citadas. El resto de la construcción reitera el patrón impuesto por Poncini y Toribio en la fachada de la calle 25 de Mayo. Aquel acceso, hoy gravemente deteriorado, revela la obra original de un arquitecto que conocía composición y tenía una sólida base cultural artística. Por eso la plantea anteponiéndole un patio a la francesa para permitir su mejor apreciación. La organización de la fachada y su ornamentación muestran comprensión del espíritu clásico francés y su tratamiento ornamental, hecho con libertad, al tiempo que anula toda idea de copia, evidencia la imaginación creadora de Masquelez. Se ha dicho que está ajustada al estilo neogriego vigente en Francia. Hay que aclarar que este modo maneja ornamentos de origen griego, etrusco y pompeyano, alterados. En el caso de Masquelez, las fajas que dividen los



En Nuestra Señora de Lourdes Ignacio Pedrálbez emplea las formas de la Sorbonne y St. Gervais.



La reacción clasicista: ala del Hospital de San José y la Caridad (Maciel), sobre Washington.

fustes de las columnas, guirnaldas, discos y mútulos tratados en sus líneas geométricas, pertenecen a aquel modo y confieren vivo modelado a la fachada, que toma plasticidad cuando el sol la ilumina.

La otra obra, la casa de Otero ocupada por la Caja de Pensiones Militares, revela la misma capacidad de arquitecto de su autor: capacidad para transformar la ornamentación y mantener, no obstante, la lógica clásica. Más que en el campo ecléctico, este trabajo se ubica en las puertas de la renovación arquitectónica antihistoricista.

2. IDEAS Y FORMAS INTRODUCIDAS POR PERSONAL TECNICO EDUCADO EN ITALIA.

El cuadro total del eclecticismo italiano, comparado con el del francés resulta más simple, pues la cantidad de variantes comprendidas en aquél es menor que las incluidas en éste. Puede originarse dicho rasgo en la importancia que en el siglo XIX tuvo el arte renacentista para Italia, apreciado, desde el punto de vista romántico, como arte nacional. Precisamos que el romanticismo arquitectónico se manifestó, en un principio, como lucha contra la academia, contra su enseñanza y contra el estilo por ella prohijado: el clásico greco-latino. Opuso a éste los modos locales, en primer término el nacional y luego, por extensión, los de otros países, terminando por conformar así el cuadro ecléctico.

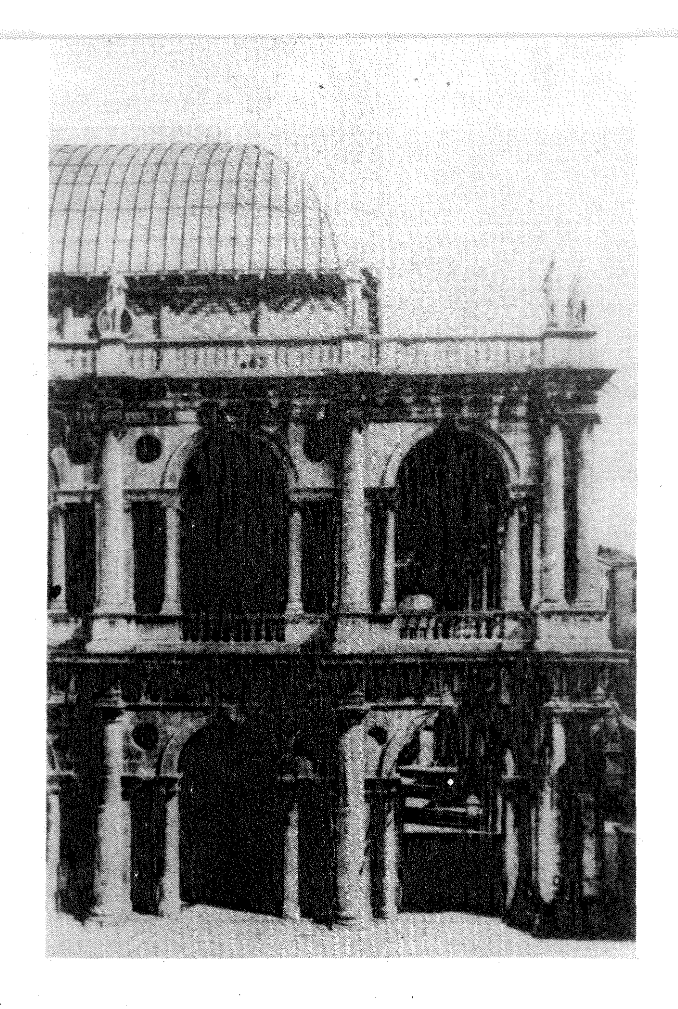
Claro está que en Italia, a la luz de lo dicho, aquella posición carecía de sentido. También dejaba de tenerlo la valoración de otras modalidades nacionales además de la suya, si se considera el peso que había tenido Italia como metrópoli artística europea y el juicio que de esta gravitación tenía la propia Italia. Por ello el eclecticismo italiano se mueve exclusivamente, o casi exclusivamente, dentro del campo delimitado por las modalidades renacentistas y sus variantes más inmediatas, en suma el alto y bajo renacimiento, el manierismo, y el barroco.

Dentro de este cuadro general se incluyen, como modos usados, los peculiares de las diferentes

Casa de Otero (hoy Caja de Pensiones Militares), obra de Julián Masquelez.

Izq.: Villa Porto, en Varcimuglio, Italia, por Palladio: orden y distinción en el manierismo.

Arriba: Casa-quinta de Morales (museo Blanes): la influencia de Palladio en la obra de Capurro.





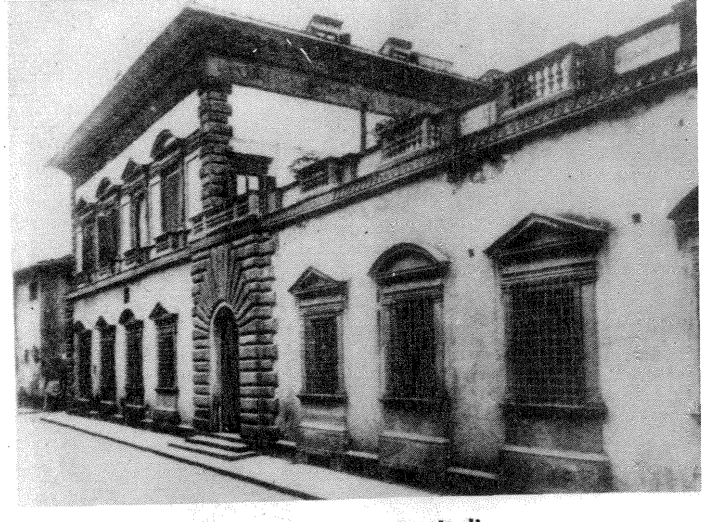
Basílica de Vicenza, obra fundamental de Palladio.



En la casa de Agustín Castro, Capurro maneja el motivo palladiano de la Basílica de Vicenza.

regiones artísticas italianas: toscanos, romanos, lombardos, genoveses y venecianos. Extrañas son las intromisiones de formas extra peninsulares y cuando ello ocurre tienen escasa trascendencia; las francesas aparecen por excepción en el eclecticismo de origen italiano registrado en Uruguay. En cambio el eclecticismo francés en nuestro país llegó a producir obras completas inspiradas en la arquitectura italiana. De todos modos las variantes eclécticas de origen italiano, superpuestas a las francesas, añaden un matiz más de incoherencia al panorama estilístico nacional del último tercio del Siglo XIX.

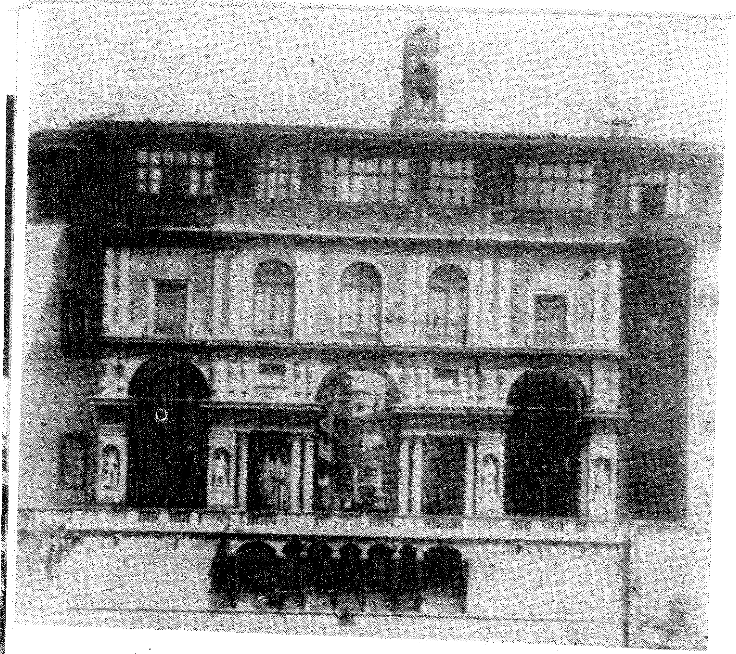
La formación artística arquitectónica, ya lo hemos dicho, se alcanzaba, en Italia, dentro de las escuelas académicas. Examinamos el caso particular lombardo en referencia a la academia de Brera; la regla alcanza a otras ciudades italianas. En cambio la preparación científica necesaria a un profesional arquitecto sólo se obtenía mediante el ajuste a los planes de estudio que funcionaban en escuelas técnicas: las llamadas escuelas reales de aplicación para ingenieros. Llegaron éstas a ser siete, entre ellas las de Turín y Nápoles que ejercerían, por medio de sus egresados, influencia en Uruguay. Todas formaban arquitectos e ingenieros. Proporcionaban pues dos diplomas, según los planes cursados. La diferencia entre ambos era escasa, reduciéndose al añadido de alguna asignatura artística al plan para arquitectos, y a una limitación, en éste, de los estudios científicos. Sin embargo, la mayoría de los estudiantes que frecuentaban las escuelas de



El Palacio Pandolfini, en Florencia, Italia.

Capurro aplicó elementos del Palacio Pandolfini en la casa que proyectó para Máximo Santos.





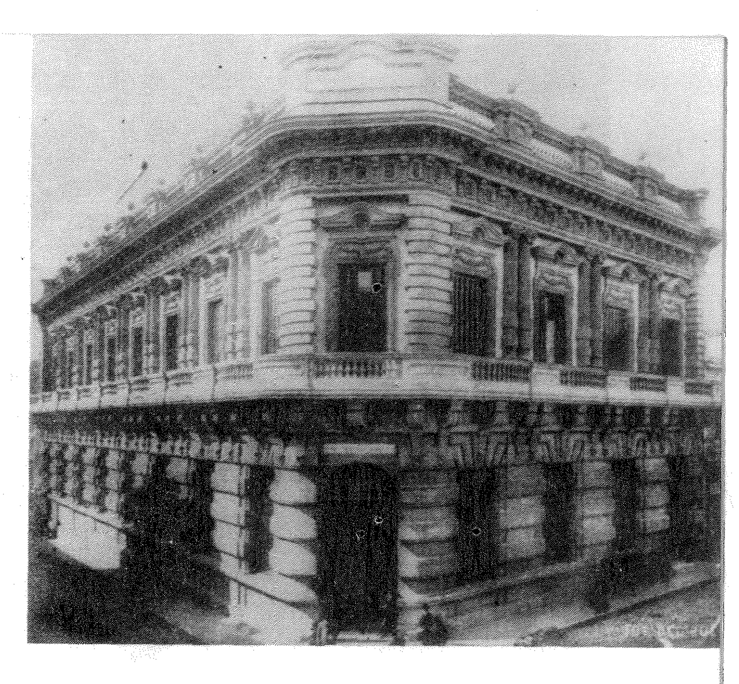
Galería degli Uffici, obra manierista de Vasari.

aplicación se inclinaban por la carrera de ingeniero, en ese momento más prestigiosa. Y lo era porque la academia no proporcionaba diploma habilitante de arquitecto, sino de Profesor de diseño en arquitectura, pues, como en Francia, el ejercicio de la arquitectura era entendido como actividad artística. En consecuencia, sólo los ingenieros tenían acceso a los grandes trabajos arquitectónicos correspondientes a los nuevos programas originados en el desarrollo técnico e industrial y a los cargos oficiales de control. Por tanto la influencia que adquirían estando cerca de quienes podían encargar la obra profesional, tradicionalmente arquitectónica, les daba por gravitación acceso a esta última. Cumplían esta actividad apoyándose en la base técnica que los habilitaba para construir, la que ensanchaban con el reducido aporte artístico exigible en un período en que la sistematización de la enseñanza de estilo era la norma. Más tarde Boito formulará una dura crítica a esta situación y a la enseñanza proporcionada por las escuelas técnicas, juicio cuyo valor ha de ponderarse hoy, teniendo en cuenta el concepto académico que privaba en la formación de Boito. En aquel momento se le objetaba la insuficiente formación artística que proporcionaba a los egresados arquitectos, así como su carencia de base cultural, en especial arqueológica, indispensable para conocer realmente los estilos, y el exceso de ciencismo abstruso que impedía al alumno aplicarlo al ejercer su profesión.

El Hospital Humberto I (Italiano): Andreoni utilizó la disposición de elementos de los "Uffici".







El barroco en la obra de Andreoni: casa de Buxareo (izq.) y Banco Inglés (hoy Español y Territorial).

La introducción de las modalidades del eclecticismo italiano en el país fue obra, en buena parte, de dos ingenieros: Juan Alberto Capurro y Luis Andreoni, ambos formados en la Escuela Real de Aplicación para Ingenieros de Turín y, en el caso de Andreoni, también en la de Nápoles. Actuaron al mismo tiempo que los arquitectos e ingenieros eclécticos de formación francesa, diseñando entre todos, en lo esencial, el perfil eclecticista de la arquitectura nacional. La actividad de Capurro coincide con la de Pedrálbez y Rabu, aunque sea más joven que éste y casi coetáneo del primero. Andreoni, mayor que Masquelez, trabaja contemporáneamente con él. Toda la obra de Capurro se halla ubicada en el siglo XIX, pues fallece en 1906 y su actividad en los últimos seis años de su vida es prevalentemente política. En cambio Andreoni proyecta su ejercicio profesional más allá del siglo XIX, hasta 1936. Obviamente sólo nos ocuparemos de su obra incluida en los límites temporales de este trabajo.

JUAN ALBERTO CAPURRO.

Capurro, uruguayo, estudió en Europa, del mismo modo que lo hicieran Clemente César, Pedrálbez y Masquelez. Lo hacen con la mira puesta en su nación y para trabajar en ella. Andreoni llega al país, como él lo ha dicho, para librarse de la rígida tutela paterna, pero, a diferencia de Zucchi, Poncini y Rabu, parmanece en Uruguay definitivamente. No lo movía, como a éstos, la necesidad de crearse una situación que le permitiera luego vivir decorosamente en su patria. Aportó, al país en que se radicó, además de la obra artística, sus conocimientos técnicos aplicados a la enseñanza.

La obra arquitectónica de Capurro, juzgada como modalidad ecléctica, tiene un registro de variantes menos extenso que la de Andreoni. Priva en ella la línea arquitectónica de Palladio, tratadista que llevó la obra clásica al campo manierista. A esas directivas responde la casa-quinta de Morales, hoy Museo Juan Manuel Blanes. Su disposición planimétrica compacta, organizada en base a ejes, la logia central, los pórticos laterales, el empleo de esculturas que coronan balaustradas, la correcta proporción y ordenada disposición de los elementos, así como la sensación de confort y al mismo tiempo distinción que respira la obra, son todos caracteres que provienen de las villas del maestro italiano: Pisani en Montagna, Porto en Vancimuglio y Capra en Vicenza entre otras. Lo mismo ocurría con el tratamiento del demolido Teatro Cibils, adecuado —según Giuria con acierto— al usado por Palladio en la fachada del Palacio Valmarana: pilastras o columnas empotradas colosales que comprendiendo varios pisos dividen el frente del edificio. Y también en la casa de Agustín de Castro, cuyo piso alto maneja el motivo creado por el arquitecto italiano en la Basílica de Vicenza.

Izquierda: Palacio Marino, del arquitecto italiano G. Alessi, en la ciudad de Milán, Italia.

Abajo: Aplicación de motivos usados por Alessi en una obra ecléctica: Estación del F. C. Central (Andreoni).





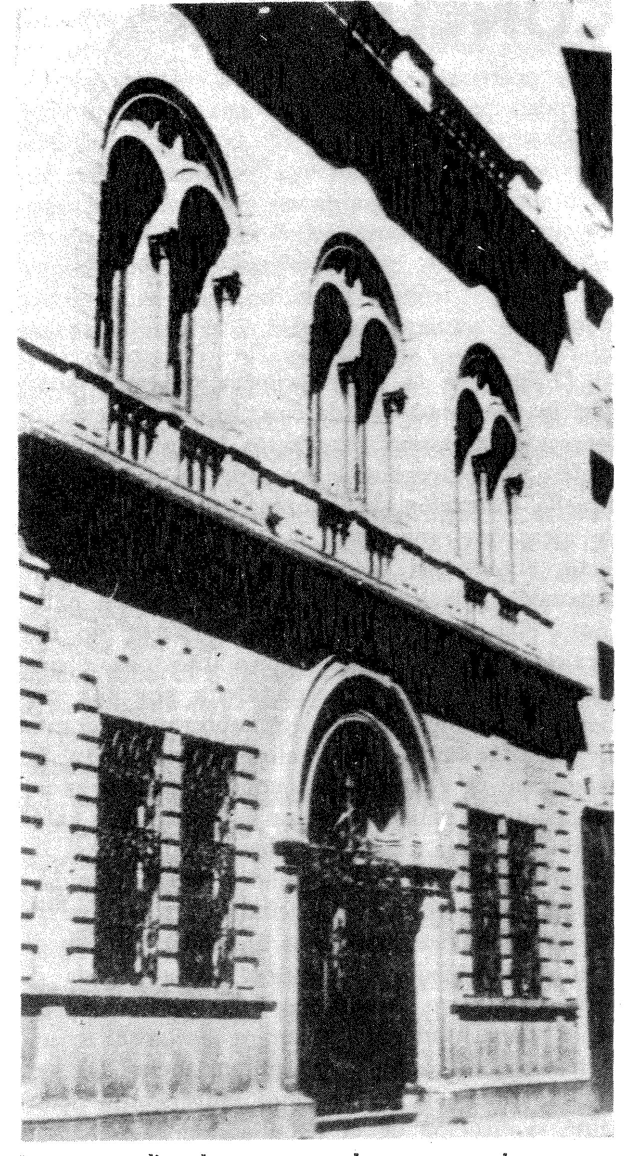
Otro aspecto de la Estación Central: la arquitectura utilitaria dentro de la arquitectura de estilo.

En otras obras, Capurro se evade de las normas anteriores: la casa de Carlos de Castro, Buenos Aires esquina Bartolomé Mitre, recuerda los palacios venecianos, no por sus dimensiones generales, que son muy distintas, sino por la organización del tramo de fachada, que comprende una planta baja, abierta, como la planta alta, más recia ésta, que va dividida por pares de pilastras entre los que se ubican los vanos de medio punto. Repite pues el partido seguido por Sansovino, en Venecia, en el palacio Corner della Ca'Grande. Y en el edificio que proyectó para Máximo Santos, actual Ministerio de Relaciones Exteriores, el tratamiento se ajusta a modos del final del bajo renacimiento, cuando las fachadas de los palacios romanos o florentinos toman su mayor expresión de las ventanas "a tabernáculo", limitadas en su parte superior por frontones curvos o rectos.

LUIS ANDREONI.

La obra de Andreoni ofrece, como ya se ha dicho, mayor variedad. Influido por Vasari, en el Hospital Italiano, de aquél toma el tramo porticado empleado en la fachada de la Galería de los Uffici que se proyecta sobre el Arno. Se ubica en el campo netamente barroco cuando concibe la casa para Buxareo, hoy de la Legación de Francia. Expresa este edificio con recio despiezo, recurso que también usa en el del Banco Inglés (hoy Banco Español - Territorial) reforzando su efecto con guarda-polvos retorcidos que proyectan sombras potentes, técnica expresiva usada por

Amananti en el Palacio Pitti. Continúa con el mismo modo estilístico al diseñar su casa, ubicada en calle La Paz entre Magallanes y Minas, más por la ornamentación que por el relieve de los elementos que la expresan. Se acerca el período medieval vecino inmediato al renacimiento, en la Curia Eclesiástica: vanos biforados con columnas góticas y líneas apuntadas de los despiezos que los envuelven, dominan la expresión en la que se hallan, sin embargo, esparcidos algunos rasgos barrocos. Alcanza el pleno eclecticismo en el edificio construido para Estación del Ferro Carril Central del Uruguay. Esta obra está compuesta, tomada en su aspecto plástico, por dos partes bien diferentes, incompatibles casi, yuxtapuestas una a otra. La primera, correspondiente a los andenes, es claro ejemplo de arquitectura racional, de la que en su momento se llamó utilitaria. En ella el manejo del hierro se hace ajustándose estrictamente a lo dispuesto en el cálculo, sin las concesiones a exigencias estilísticas que hiciera Labrouste cuarenta años antes, sino como proyectara V. Baltard sus mercados, reproducidos luego en Montevideo a principios del siglo XX. La segunda parte, destinada a oficinas, envolvente de la primera, está tratada como arquitectura de estilo y de estilo ecléctico. Su planta baja refleja tramos de pórticos originados en la obra milanesa de Alessi, recogidos en el Palacio Marino, y la alta se expresa recurriendo a los vanos "a tabernáculo". Finalmente la conformación general del edificio, tanto por los pabellones angulares como por las mansardas y lucarnas que integran sus cubiertas, señalan su filiación francesa. Otros edificios, el Club Uruguay y la Casa de Vaeza ubicados en la Plaza Constitución, son de más difícil descripción estilística. La obra total de Andreoni acusa mayor ampulosidad y menos fineza y exactitud que la de Capurro.



Rasgos medievales y rasgos barrocos en la Curia Eclesiástica, obra de Luis Andreoni.

CONCLUSIONES.

Dijimos en la parte primera de este trabajo que la necesidad de edificios, la organización de centros para formar arquitectos, la preparación de profesores encargados de los aspectos esenciales de aquella formación, la elaboración de los sistemas de ideas que gobiernan la actividad del arquitecto, constituyen un conjunto de funciones íntimamente relacionadas entre sí. Y que, en países como el nuestro, desarrollados a partir de una inexistente cultura arquitectónica autóctona, el progreso en este campo se manifiesta por una creciente nacionalización de los aspectos integrantes de aquel conjunto. Al finalizar el siglo XIX los programas de edificios respondían a auténticas necesidades del país y el personal técnico que había de darles forma convirtiéndolos en edificios se repartía entre uruguayos formados fuera del país y extranjeros. La radicación definitiva en nuestra tierra de uruguayos dispuestos a aplicar los conocimientos adquiridos en Francia e Italia y la de algún extranjero, crearon las bases humanas necesarias para fundar los estudios de arquitectura. Y hacia 1885, cuando las circunstancias del país lo permitieron, la ley orgánica universitaria determinó la creación de la Facultad de Matemáticas con la finalidad de formar en ella ingenieros, arquitectos y agrimensores. Esta decisión pudo hacerse efectiva precisamente porque en Uruguay trabajaban normalmente Capurro, Pedrálbez, Andreoni, Masquelez y Monteverde entre otros.

La enseñanza de la arquitectura nacía, en nuestro país, dentro de una escuela técnica similar a las escuelas de aplicación para ingenieros italianos y a las escuelas técnicas francesas, como la de Artes y Manufacturas de París, de modo que no fue su característica inicial concebir al arquitecto como un artista, sino como un profesional técnico. Y así, al principio, sucedió que los planes de estudios para formar arquitectos e ingenieros apenas se distinguían entre sí. El problema de la diferenciación esencial entre las dos carreras se planteó cuando el primer estudiante de arquitectura, Llambías de Olivar, ingresó en 1890 al último año del plan de estudios, pues en aquel momento hubo de buscarse un profesor de Arquitectura, asignatura para la cual no se consideraban habilitados los ingenieros. La solución se halló designando a Julián Masquelez, diplomado un año antes por la Escuela de Bellas Artes de París. Ésta, como ya señalamos, seguía considerando al arquitecto hombre de arte, pero le había adicionado a los planes que lo formaban el estudio de asignaturas científicas y culturales.

Masquelez fue un artista y dio esta orientación a las asignaturas que dictó: Arquitectura y Dibujo de Arquitectura y Construcción. Por tanto, dentro de la Facultad de Matemáticas el estudiante uruguayo empezó a formarse con arreglo a ideas que Boito hubiera deseado implantar, en esos mismos años, en las escuelas de aplicación italianas. Quedó así nacionalizado el centro para formar arquitectos, mas no la enseñanza, pues si nos referimos a la asignatura principal comprobamos que Masquelez, aun siendo uruguayo, debía su formación a Francia; y Carré, que le sucedería en 1907 y enseñaría hasta su muerte en 1940, era igualmente egresado de la Escuela de Bellas Artes de París.

No era éste sin embargo el problema primordial a resolver. El más importante era —y es— la formación de una doctrina auténticamente nacional, es decir un sistema de ideas arquitectónicas que emane directamente de los problemas locales y pueda proporcionarles efectivas soluciones. Desde luego, es muy difícil crear un doctrina inmediatamente después de montada una escuela. Las posibilidades estuvieron dadas, en este caso también, por la evolución de las ideas extranjeras y en especial las de la Escuela de Bellas Artes de París que, a través de Masquelez primero y Carré después, continuaba ejerciendo influencia decisiva en la orientación de nuestro órgano de estudios. Ya hemos precisado que en 1894 Guadet accedió a la cátedra de Teoría de la Arquitectura de la escuela francesa. Era un ex-discípulo de Labrouste y por tanto formado según sus ideas racionalistas. En la cátedra resolvió el problema teórico dándole al racionalismo un sentido de abstracción, con respecto al problema estilístico, que no había tenido su maestro. Pues Labrouste fue, durante toda su carrera, un racionalista clasicista; vale decir que admitía la conformación del edificio por condicionantes materiales pero la ornamentación de dichas formas la confiaba invariablemente a elementos clásicos. Una doctrina que no concediera valor decisorio a la ornamentación estilística, como la de Guadet, abría el campo a cualquier modalidad que negara valor de actualidad a los estilos. Por consiguiente, cuando paralelamente a lo que ocurría en la Escuela de Bellas Artes, en otros campos arquitectónicos —franceses y de otros países— se concretó una corriente de pensamiento que no solamente confiaba a las condicionantes materiales de la arquitectura la conformación general del edificio sino también su expresión, esta corriente pudo ingresar en los centros de estudios sin tradición, como el nuestro, siempre que quienes ejercieran la dirección de las cátedras esenciales profesasen ideas similares a las de Guadet. Esto ocurrió en nuestro país facilitado por la presencia de Carré en la cátedra de Arquitectura. Discípulo de J. L. Pascal, camarada de Guadet, estableció a través de ellos un nexo con Labrouste, jefe indiscutido del racionalismo francés y su pionero más notorio dentro de la modalidad contemporánea, en la etapa inicial. Lo importante de la doctrina contemporánea renovadora no historicista es que admite, por el valor que da a las condicionantes de la arquitectura, en especial la del medio que la contiene, la presencia de modalidades caracterizadas según la región, país o nación. Así, pues, nuestra escuela de arquitectura se encontró en posesión —en un momento dado— de un modo de pensar que no repudiaba una ideología renovadora no historicista y con una ideología renovadora no historicista que permitía la elaboración de una arquitectura local, es decir, que respondiera a las necesidades del país.

La concordancia precisa entre aquélla —la teoría— y éstas —las necesidades— es el quehacer intelectual más importante que acucia hoy a la escuela de arquitectura nacional.

BIBLIOGRAFIA.

ARDAO, A.: **Filosofía preuniversitaria del Uruguay.** Claudio García y Cía. Editores. Montevideo. 1945.

ARDAO, A.: **Espiritualismo y positivismo en el Uruguay.** Universidad de la República. Departamento de Publicaciones. Montevideo. 1968.

BOITO, C.: **Questioni pratiche di Belle Arti.** Ulrico Hoepli. Editore. Milano. 1893.

GIURIA, J.: **La arquitectura en el Uruguay.** Tomo I. Época Colonial. Universidad de la República. Facultad de Arquitectura. Instituto de Historia de la Arquitectura. Montevideo. 1955.

GIURIA, J.: **La arquitectura en el Uruguay.** Tomo II. **En Montevideo de 1830 a 1900.** Universidad de la República. Facultad de Arquitectura. Instituto de Historia de la Arquitectura. Montevideo. 1958.

HAUTECOEUR, L.: **Histoire de l'Architecture classique en France.** —Tome V— **Révolution et empire 1792-1815.** Éditions A. et J. Picard et Cie. Paris. 1953.

HAUTECOEUR, L.: **Histoire de l'Architecture classique en France.** Tome VI. **La restauration et le gouvernement de Juillet. 1815-1848.** Éditions A. et J. Picard et Cie. París 1955.

HAUTECOEUR, L.: **Histoire de l'Achitecture classique en France.** Tome VII. **Le fin de l'architecture classique 1848-1900.** Éditions A. et J. Picard et Cie. París 1957.

PÉREZ MONTERO, C.: **La calle del 18 de Julio (1719-1875). Antecedentes para la historia de la ciudad nueva.** En Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay. Tomos XVI y XVII. Ediciones del Instituto Histórico y Geográfico. Montevideo. Hay apartado editado por El Siglo Ilustrado. Montevideo, 1942.

SCHUBERT, O.: **El barroco español.** Traducción del alemán por Manuel Hernández Alcalde. Editorial Saturnino Calleja S. A. Madrid. 1924.

Nota. Las publicaciones que integran esta lista son consultables en la Biblioteca de la Facultad de Arquitectura. Universidad de la República. Uruguay.

PLAN DE LA OBRA

(Continuación)

LA CLASE DIRIGENTE
Carlos Real de Azúa

SUELOS Y EROSIÓN
Enrique Marchesi y Artigas Durán

EL SABER Y LAS CREENCIAS POPULARES
Equipo de antropólogos

FRONTERA Y LÍMITES
Eliseo Salvador Porta

PECES DE RÍO Y PECES DE MAR
Raúl Vaz Ferreira

LA ECONOMÍA DEL URUGUAY EN EL SIGLO XIX
W. Reyes Abadie y J. C. Williman (h.)

PLANTAS HERBÁCEAS
Osvaldo del Puerto

EL SECTOR INDUSTRIAL
Juan J. Anichini

ARTES, JUEGOS Y FIESTAS TRADICIONALES
Equipo de antropólogos

LA ENERGÍA, EL TRANSPORTE Y LA VIVIENDA
Juan Pablo Terra

ÁRBOLES Y ARBUSTOS
Atilio Lombardo

LOS TRANSPORTES Y EL COMERCIO
Ariel Vidal y Luis Marmouget

LOS MEDIOS MASIVOS DE COMUNICACIÓN
Roque Faraone

LA VIDA COTIDIANA Y SU AMBIENTE
Daniel Vidart y Renzo Pi Hugarte

CIUDAD Y CAMPO
Germán Wettstein

PARTIDOS POLÍTICOS Y GRUPOS DE PRESIÓN
Antonio Pérez García

EL FOLKLORE INFANTIL
Lauro Ayestarán

LA PRODUCCIÓN
Pablo Fierro Vignoli

POLÍTICA ECONÓMICA Y PLANES DE DESARROLLO
Enrique Iglesias

LAS CORRIENTES RELIGIOSAS
Alberto Methol Ferré - Julio de Santa Ana

PLANTAS MEDICINALES
Blanca Arrillaga de Maffei

LA ECONOMÍA DEL URUGUAY EN EL SIGLO XX
W. Reyes Abadie y José C. Williman (h.)

GEOGRAFÍA DE LA VIDA
Rodolfo V. Tálice

HACIA UNA GEOGRAFÍA REGIONAL
Asociación de Profesores de Geografía

EL PUEBLO URUGUAYO: PROCESO RACIAL Y CULTURAL
Equipo de antropólogos

LA CULTURA NACIONAL COMO PROBLEMA
Mario Sambarino

PERSPECTIVAS PARA UN PAIS EN CRISIS
Luis Faroppa

Y UN VOLUMEN FUERA DE SERIE: **EL TURISMO** QUE APARECERÁ DESPUÉS DE LOS 25 PRIMEROS.

LOS EDITORES PODRÁN, SIN PREVIO AVISO, SUSTITUIR CUALQUIERA DE LOS TÍTULOS ANUNCIADOS O ALTERAR EL ORDEN DE SU APARICIÓN.

EL MARTES DE LA SEMANA PROXIMA APARECE EL VOLUMEN:

EL SISTEMA EDUCATIVO Y LA SITUACION NACIONAL

MARIO H. OTERO

Y LOS MARTES SUBSIGUIENTES:

TIEMPO Y CLIMA
Sebastián Vieira

IDEOLOGÍAS POLÍTICAS Y FILOSOFÍA
Jesús C. Guiral

RECURSOS MINERALES DEL URUGUAY
Jorge Bossi

ANFIBIOS Y REPTILES
M. A. Klappenbach y B. Orejas-Miranda

TIPOS HUMANOS DEL CAMPO Y LA CIUDAD
Daniel Vidart

LA ECONOMÍA DEL URUGUAY ACTUAL
Instituto de Economía

LAS AVES DEL URUGUAY
Juan Cuello

EL DESARROLLO AGROPECUARIO
Antonio Pérez García

LA SOCIEDAD URBANA
Horacio Martorelli

LA SOCIEDAD RURAL
Germán Wettstein - Juan Rudolf

EL LENGUAJE DE LOS URUGUAYOS
Horacio de Marsilio

EL COMERCIO INTERNACIONAL
Y LOS PROBLEMAS MONETARIOS
Samuel Lichtenstein

EL LEGADO DE LOS INMIGRANTES
Daniel Vidart y Renzo Pi Hugarte

HISTORIA DE NUESTRO SUBSUELO
Rodolfo Méndez Alzola

INSECTOS Y ARÁCNIDOS
Carlos S. Carbonell

EL COMERCIO Y LOS
SERVICIOS DEL ESTADO
José Gil